

भारती साहित्य मन्दिर  
 एस० चन्द एण्ड कम्पनी से सम्बद्ध  
 भासफमली रोड नई दिल्ली  
 फरवारा दिल्ली  
 माईहीरा गेट जालन्धर  
 सात बाग सखनऊ

मूल्य १०)

---

इमामलाल गुप्ता, भारती साहित्य मन्दिर, फरवारा, दिल्ली द्वारा प्रकाशित एवं  
 रमिक प्रिंटर्स, ५ सान्तनगर, वरौल बाग, नई दिल्ली-५ में मुद्रित

परम धर्मेय गुस्वर  
डॉ० नगेन्द्र जी  
को  
सादर समर्पित



## प्रवर्तन

बैते तो लगभग '२० वर्ष से हिन्दी में निरन्तर शोध-कार्य हो रहा है, किन्तु पिछले दशक के अन्तर्गत इस क्षेत्र में अमृतपूर्व उन्नति हुई है। अनुसन्धान के प्रति हमारे विद्यार्थी का यह उत्कट आग्रह और स्वीकृत शोध-प्रबन्धों की वर्तमान संख्या शुभ लक्षण है या अशुभ इस प्रकार का प्रश्न आज हिन्दी में उठ रहा है और विभिन्न क्षेत्रों में इस पर अनेक प्रकार की प्रतिक्रियाएँ व्यक्त की जा रही हैं। अंशिक क्षेत्रों का स्वर तो स्पष्टतः विरोधी है ही ; उनकी धारणा है कि हिन्दी में शोध-उपाधि बड़ी सस्ती बन गई है और अनधिकारी व्यक्ति इस क्षेत्र में निरन्तर आगे बढ़ रहे हैं। यह स्वर इतना उग्र है कि शिक्षा-जगत् में भी इसका प्रभाव पड़ने लगा है और एक प्रकार की होन मायना को प्रभय मिल रहा है। ऐसी स्थिति में यह आवश्यक हो गया है कि तटस्थ भाव से हिन्दी-अनुसन्धान की प्रगति का मूल्यांकन किया जाय। मूल्यांकन के दो ही आधार हो सकते हैं—एक गुण और दूसरा परिमाण। इसमें संदेह नहीं कि परिमाण की अपेक्षा गुण का महत्त्व अधिक है किन्तु गुण भी परिमाण से असम्बद्ध नहीं रह सकता। गुण का मूल्यांकन भी आगे चतुर परिमाण-सापेक्ष हो जाता है। परिमाण की दृष्टि से, जैसा मैंने अभी संकेत किया, हिन्दी के शोध-कार्य में अमृतपूर्व प्रगति हुई है ; कोई २०० शोध-ग्रन्थ प्रकाशित हो चुके हैं, लगभग ३५० स्वीकृत हो चुके हैं और अनुमानतः ५००-६०० विद्यार्थी अनुसन्धान कर रहे हैं। किन्तु आलोचकों का सबसे बड़ा तर्क भी यह परिमाण ही है। उनका मत है कि इस प्रकार का विपुल उत्पादन निश्चय ही घातक है। यह ठीक है कि परिमाण और गुण का सन्तुलन प्रायः सम्भव नहीं हो पाता और इस दृष्टि से परिमाण की वृद्धि से गुण की हानि बहुधा हो जाती है। हिन्दी-शोध-कार्य भी इस नियम का अपवाद नहीं हो सकता। परन्तु इसके आगे यह स्थापना भी संगत नहीं है कि परिमाण में और गुण में सहज विरोध है और परिमाण के आधिक्य के कारण हिन्दी-अनुसन्धान का स्तर गिरता जा रहा है और गिरता जायगा। अब तक जो हुआ है वह सभी व्यष्टि रूप में भावार्थ नहीं है—हो भी नहीं सकता किन्तु उसका सामूहिक परिणाम निश्चय ही स्तुत्य है। इस शोध-कार्य के फलस्वरूप ही आज हिन्दी-साहित्य से सम्बद्ध अपार सामग्री उपलब्ध हो सकी है—उसके सूक्ष्मातिसूक्ष्म अंगों का अन्वेषण किया गया है और ज्ञान का अपूर्व भाण्डार हिन्दी के विद्यार्थी के उपयोग के लिए उद्घाटित हो गया है।

हिन्दी-साहित्य के इतिहास में रीतिकाल का अपना विशेष स्थान है। एक समय या जबकि काव्य का अर्थ या 'रतिकप्रिया', 'विहारी-सतसई' और 'रसराज'





# विषय-सूची

अध्याय

श्रावकयन

अध्याय—मतिराम विषयक सामग्री और उसकी परीक्षा

पृष्ठ

क—ग

१—२०

- (१) शिवसिंह सेंगर से पूर्व अजभाषा-ग्रन्थों में मतिराम का नामोल्लेख । गार्गी दत्तात्री के इनके सम्बन्ध में निराधार विचार ।
- (२) शिवसिंह सेंगर के पदवान् इनके (क) जीवन-वृत्त, (ख) कवित्व और (ग) आचार्यत्व सम्बन्धी प्रकाशित सामग्री की परीक्षा । जीवन-वृत्त के सम्बन्ध में सर्वश्री शिवसिंह सेंगर, मिथबन्धु, भागीरथ प्रसाद दीक्षित, याज्ञिक-शय, रामनरेश त्रिपाठी, कृष्ण बिहारी मिश्र तथा विश्वनाथ प्रसाद मिश्र के शोध-कार्य की परीक्षा । कवित्व-सम्बन्धी सामग्री में सर्वश्री मिथबन्धु, कृष्णबिहारी मिश्र, आचार्य शुक्ल, 'रत्नाल', 'हरिमोष', हरदयालुसिंह, डॉ० किरण कुमारी तथा आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी द्वारा प्रस्तुत मतिराम के काव्य की विशेषताओं का उल्लेख । आचार्यत्व के सम्बन्ध में डॉ० भागीरथ मिश्र, डॉ० नगेन्द्र, प्रभुदयाल मीतल और डॉ० राजेश्वरप्रसाद चतुर्वेदी की संक्षिप्त टिप्पणियों के साथ । डॉ० भोमप्रकाश द्वारा प्रस्तुत झलंकार-विवेचन के अध्ययन की समीक्षा ।

द्वितीय—मतिराम का जीवन-वृत्त तथा व्यक्तित्व

२१—३७

- (अ) जीवन-वृत्त—मतिराम नामधारी दो कवियों की कल्पना; जन्म-संवत्; वंश, गोत्र आदि; पिता का नाम और वंश-परम्परा; जन्मभूमि और निवास-स्थान; गुरु और सम्प्रदाय; आश्रयदाता ; यात्राएँ ; किंवदन्तियाँ ; मृत्यु-संवत्; धाम ।

अध्याय

५४

(आ) व्यक्तित्व—वेश-भूषा, प्रकृति और स्वभाव, प्रतिभा और अध्ययन ।

तृतीय—मतिराम के ग्रन्थ

३८—७२

ग्रन्थों के उल्लेख-मन्वन्धी विविध आधारा ।

इन आधारों के अनुसार मतिराम के नाम से उपलब्ध ग्रन्थों के नाम—१. फूलमंजरी, २. रसराम, ३. ललितललाम, ४. सतसई, ५. भलंकार पंचानिका, ६. वृत्त कौमुदी, ७. लक्षणशृंगार, ८. छंदमार पिंगल, ९. साहित्यसार, १०. चरवं नायिका भेद (सम्पादित) । इन ग्रन्थों के रचना-काल, इनकी प्रामाणिकता, आकार और वर्ण्य-विषय का पृथक्-पृथक् विचार ।

चतुर्थ—मतिराम की कविता के विभिन्न विषय

७३

१. शृंगार, २. राज-प्रशस्ति (दान, पराक्रम का वर्णन आदि), ३. धर्म और नीति, ४. प्रकृति और राज-वैभव ।

पंचम—मतिराम की शृंगारिक कविता

७४—१०७

(क) संयोग शृंगार—रूप-वर्णन (भावार्थक और स्थूल) मुख, कपोल, नेत्र, कुच और कटि तथा इतर अवयव; वर्ण और कान्ति ।

उद्दीपन-वर्णन—आभूषण, हावादिक, प्रकृति, दूती आदि । अनुभाव-वर्णन; मिलन-वर्णन; गुरतादिक-वर्णन; परिहाम-वर्णन ।

(ख) विप्रलम्भ शृंगार—पूर्वराग, मान और प्रवास का वर्णन । कामदशाओं तथा विरह के अन्य अंगों (संदेश आदि) का वर्णन ।

(ग) प्रेम का स्वरूप ।

(घ) निष्कर्ष ।

षष्ठ—मतिराम का धीर-काव्य

१०८—१४४

(क) धीर रस का स्वरूप—परिभाषा; सामग्री (स्थावी-भाव, विभाव, अनुभाव और संचारी); धीर रस के भेद; धीर रस का इतर रसों से अन्तर; धीर रस और उदात्त-भावना; धीर रस का महत्त्व ।

अध्याय

पृष्ठ

(स) मतिराम का वीर-काव्य—भालम्बन, आश्रय, उद्दीपन, अनुभाव, संचारी; वीर रस-वर्णन; उत्साह का स्वरूप ।

(ग) राज-विषयक रति; उदात्त-भावना का अभाव ।

(घ) निष्कर्ष ।

सप्तम—मतिराम की विचार-धारा

१४५—१५८

(क) धार्मिक सिद्धान्त—मतिराम के निर्वेद का कारण—  
पुष्टि-मार्ग के सिद्धान्त—मतिराम की ईश्वर, जीव और  
जगत् सम्बन्धी मान्यताएँ; मतिराम का उपास्य ।

(ख) नैतिक-दृष्टि ।

अष्टम—मतिराम का प्रकृति और राज-वंभव-वर्णन

१५९—१८३

(क) 'प्रकृति' शब्द का अर्थ, प्रकृति-वर्णन की विधाएँ तथा  
हिन्दी साहित्य में प्रकृति-वर्णन ।

(ख) मतिराम का प्रकृति-वर्णन—भालम्बन, उद्दीपन,  
अप्रस्तुत, दोष विधाएँ; फूलमंजरी और प्रकृति-वर्णन ।

(ग) राज-वंभव-वर्णन; राज्य-श्री के विभिन्न अवयव;  
मतिराम के आश्रयदाताओं की राज्यश्री का वर्णन  
तथा इसमें कवि का उद्देश्य ।

नवम—मतिराम की कला

१८४—२५२

(क) 'कला' शब्द का अर्थ तथा इसके तीन अंग १. विषय-  
वस्तु, २. भाषा, और ३. छन्द ।

(ख) विषय-वस्तु—चित्र, रंग-वंभव, प्रसाधन—साम्यमूलक,  
वैषम्यमूलक, प्रतिशयमूलक, औचित्यमूलक और वक्ता-  
मूलक अलंकार ।

(ग) भाषा—(१) शब्द-समूह । व्रजभाषा के व्याकरण  
की विशेषताएँ—उच्चारण, लिंग, वचन, विशेषण,  
कारक-विभक्तियाँ और क्रिया । सौष्ठव ।

(२) मतिराम की भाषा  
शब्द-समूह—संस्कृत-तत्सम और तद्भव; अरबी-  
फ़ारसी के तत्सम और तद्भव शब्द; प्रान्तीय बोलियों  
के शब्द ।

व्याकरण—गुण-दोष ।

- (३) निष्कर्ष ।
- (५) मौल्य—शब्दावधार—१. अनुप्रास, यमक, वीप्सा और पुनरुक्ति, २. अर्थ-ध्वनि, ३. गुण, ४. रीति और वृत्ति, ५. शब्द-शक्ति—अभिधा, लक्षणा और व्यंजना, ६. मुहावरे और कहावतें, ७. उक्ति-वैचित्र्य, और ८. निष्कर्ष ।
- (६) १. कवित्त, सबैया और दोहा । २. मतिराम की कविता में इनका प्रयोग, और ३. निष्कर्ष ।

ब्रह्म—मतिराम का आचार्यत्व

२५३—३३५

- (१) विवेचन-श्रेण—शृंगार; नायक-नायिका-भेद; भ्रमंकार और विगल ।
- (२) इन चारों का विस्तृत विचार निम्नलिखित क्रम से—  
(क) आचार-ग्रन्थ, (ख) परिभाषा, (ग) भेद, और  
(घ) विवेचन—लक्षण-उदाहरण आदि के गुण-दोष और मौलिकता ।

एकादश—सूचक

३३६—३७८

- (१) पूर्ववर्ती कवियों का मतिराम पर प्रभाव
- (२) परवर्ती कवियों पर मतिराम का प्रभाव
- (३) हिन्दी साहित्य में मतिराम का स्थान
- परिनिष्ठ
- सहायक ग्रन्थ-सूची

३७९—३८१

३८२—३८७

## प्राक्कथन

हिन्दी के रीतिकालीन शृंगार-साहित्य पर विद्वान् अनंतिकता का आरोप भले ही लगाते रहें, पर कवित्व का विकास उसमें जितना देखने को मिलता है उतना भक्ति-काव्य तथा ध्यायावादी कविता को छोड़ अन्यत्र दुर्लभ है। फिर भी यह कहना असंगत न होगा कि प्रस्तुत शोध-ग्रन्थ भारम्भ करने से पूर्व मेरे मन में इस प्रकार की कोई धारणा विद्यमान नहीं थी। उस समय तो मैं सौरस्य से प्रभावित होने के कारण ही उसका विशेष अध्ययन करना चाहता था। अतः श्रद्धेय डॉ० नगेन्द्रजी ने जब मुझे मतिराम जैसे सरस कवि का अध्ययन करने का परामर्श दिया तो मुझे बड़ा सन्तोष हुआ। उनकी आज्ञानुसार नियमित प्रवेश प्राप्त करने के लिए मैं शोध-पूर्ण कार्य में जुट गया। यद्यपि उसमें अनेक विषम परिस्थितियों का सामना करना पड़ा, परन्तु विषय में सहज-रुचि होने के कारण मुझे कोई बलेश नहीं हुआ। लगभग डेढ़ वर्ष के पश्चात् ७ मार्च सन् १९५६ ई० को उन्हीं के निर्देशन में दिल्ली विश्वविद्यालय के हिन्दी-विभाग के अन्तर्गत मुझे नियमित शोधार्थी के रूप में प्रवेश मिल गया। उस समय से लेकर प्रस्तुत ग्रन्थ की परिसमाप्ति तक श्रद्धेय डॉक्टर साहब का निरन्तर पथ-प्रदर्शन मुझे प्राप्त होता रहा, एवं लगभग ढाई वर्ष के पश्चात् दिल्ली विश्वविद्यालय ने मुझे इस पर पी-एच. डी. की उपाधि प्रदान की।

मतिराम के सम्बन्ध में पं० कृष्णबिहारी मिश्र की भूमिका के अतिरिक्त अभी तक ऐसा शोध-कार्य नहीं हो सका है जिसे विशेष महत्त्व दिया जा सके। अब तक इस कवि के विषय में जो कुछ भी लिखा गया है, वह अपने आपमें इतना कम है कि इसमें इन सरस कवि का परिचय तक नहीं मिल पाता। मतिराम के जीवन-वृत्त के सम्बन्ध में भी पं० कृष्णबिहारी मिश्र के सिवाय किसी ने भी कुछ नहीं कहा। जो कुछ भी लिखा गया है वह 'भूपण' को दृष्टि में रखकर ही। चूँकि इनका 'भूपण' के साथ सम्बन्ध स्थापित किया जाता रहा है, इसीलिए विद्वान् थोड़ा-बहुत इनके सम्बन्ध में कह गये हैं और यह भी अध्ययन की दृष्टि से पर्याप्त नहीं है। इसी प्रकार इस व्यक्ति के काव्य के सम्बन्ध में भी कोई विशेष वैज्ञानिक शोध नहीं हुई। मिश्रवन्द्युओं ने यद्यपि मतिराम को हिन्दी-काव्य के नवरत्नों में स्थान देकर इनके काव्य की विशेषताएँ बताने का प्रयास किया था, किन्तु उनकी विवेचना मूलतः कवि के जीवन-वृत्त की ओर ही उन्मुख रही। उनका उद्देश्य भी इस कवि के सम्पूर्ण काव्य का अध्ययन प्रस्तुत करना नहीं था। बाद में विद्वान् केवल सूत्र-वाक्यों में ही इस कवि की विशेषताओं का निर्देश करते रहे। जहाँ तक आचार्यत्व का प्रश्न है, इस सम्बन्ध में तो संक्षिप्त परिचय से अधिक और कुछ भी नहीं मिलता।

प्रस्तुत प्रबन्ध के अन्तर्गत मतिराम के जीवन-वृत्त के सम्बन्ध में भव तक की प्रकाशित सामग्री तथा कतिपय नवीन तथ्यों के प्रकाश में उनके जीवन-वृत्त को क्रम-बद्ध रूप में प्रस्तुत करने का विनम्र प्रयास है। उनके निवास-स्थान तथा गोत्र एवं वंश-परम्परा के सम्बन्ध में हमने मौलिक स्थापनाएँ की हैं। कविता के आधार पर उनके व्यक्तित्व का विश्लेषण भी स्वतन्त्र एवं मौलिक है। इसके साथ ही साथ उनके ग्रन्थों का काल-क्रम प्रमाणों के आधार पर निश्चित करने के अतिरिक्त 'फूलमंजरी', 'मलंकार पंचाशिका' और 'छन्दसार संग्रह' (वृत्त कौमुदी) को उनकी ही रचनाएँ सिद्ध किया गया है—'मलंकार पंचाशिका' और 'छन्दसार संग्रह' की प्रतियों का पूरा परिचय सर्वप्रथम हमारे प्रबन्ध में ही उपलब्ध हो सकेगा। अन्य ग्रन्थों पर भी विस्तार के साथ प्रकाश डाला गया है।

जहाँ तक मतिराम के कवित्व के अध्ययन का प्रश्न है वहाँ तो प्रायः सम्पूर्ण कार्य ऐसा है जिस पर पहले किसी भी प्रकार का वैज्ञानिक अनुसन्धान नहीं हुआ। उनकी शृंगारिक और खीर कविता का अध्ययन शास्त्रीय और मनोवैज्ञानिक दृष्टि से किया गया है ; जबकि उनकी विचारधारा के प्रसंग में उनके धार्मिक सिद्धान्तों और नैतिक दृष्टि का विश्लेषण किया गया है। 'प्रकृति और राजवैभव-वर्णन' के प्रसंग में कवि की प्रकृति-वर्णन-क्षमता और राजवैभव-वर्णन का विवेचन प्रथम बार यहाँ हुआ है।

मतिराम की कला पर भी पहली बार विस्तार के साथ विचार किया गया है। कलागत विषय-वस्तु पर विचार करते हुए इस प्रसंग में रंग-वैभव तथा प्रसाधन (मलंकार-सामग्री) के वर्णन द्वारा उनकी अनुभूति के घरातल तक पहुँचने का प्रयत्न किया गया है। इसके भागे भाषा का अध्ययन है जिसमें व्याकरण और सौष्ठव दोनों का सूक्ष्म विश्लेषण प्रस्तुत किया गया है। अन्त में उनकी छन्द-योजना का विवेचन है। इस प्रकार इस परिच्छेद में उनकी काव्य-कला का सांगोपांग विवेचन किया गया है।

आचार्यत्व के प्रसंग में मतिराम के छन्द-विवेचन का अध्ययन तो संबंधा नवीन है ही, उनके शृंगार रस और नायक-नायिका-भेद-विवेचन पर भी इतने विस्तार के साथ अभी तक किसी ने अनुसंधान नहीं किया—संस्कृत-काव्य-शास्त्र के प्रकाश में उनके शास्त्रीय विवेचन का अध्ययन अन्यत्र प्रायः अप्राप्य ही है। मलंकार-विवेचन के क्षेत्र में हमने मतिराम के विवेच्य मलंकारों की पूरी सूची दी है। जिन मलंकारों को उन्होंने रचा है भ्रम था ग्रहण किया है या फिर जिनके अन्तर्गत कोई नवीन उद्भावना करने का प्रयत्न किया है उन सबका सकारण उत्प्रेषण किया गया है और अन्त में, निष्कर्ष रूप से मतिराम के मत की उपस्थापना की गई है।

अन्तिम परिच्छेद में यह स्पष्ट करते हुए कि मतिराम पर पूर्ववर्ती किन कवियों का प्रभाव रहा है और परवर्ती कवियों में से किम-किम को उन्होंने प्रभावित किया है, हिन्दी-काव्य की परम्परा में उनका स्थान निर्धारित किया गया है। संक्षेप में प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध के अन्तर्गत मतिराम सम्बन्धी प्रायः समस्त सामग्री साधारणतः

मौलिक ही है ; जो तथ्य परम्परा-प्राप्त हैं उनका भी नवीन ढंग से आख्यान करने का प्रयत्न किया गया है ।

प्रस्तुत प्रबन्ध को लिखने में मुझे जिन लेखकों और महानुभावों की प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष रूप से सहायता और प्रेरणा प्राप्त होती रही है, उन सबके प्रति मैं हृदय से कृतज्ञ हूँ—विशेषतः डॉ० भवानीशंकर याज्ञिक (लखनऊ), कैप्टेन शूरवीर सिंह पी. सी. एस. (भूतपूर्व अतिरिक्त जिलाधिकारी, बुलन्दशहर) और भूतपूर्व 'पैम्पू राज्य के पुरातत्त्व विभाग पुस्तकालय' के निदेशक महोदय का जिन्होंने मुझे क्रमशः 'कूनमंजरी', 'छन्दमार मंत्रह' और 'भलंकार पंचाशिका' की प्रतिलिपियाँ तैयार करने का अवसर प्रदान किया । इनके अतिरिक्त मैं नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, के साहित्यान्वेषक प० दीनतरामजी जुयाल के अनुग्रह का भी नहीं भूल सकता, जिन्होंने अत्यन्त परिश्रम से सर्वप्रथम मतिराम के ग्रन्थों के प्राप्ति-स्थानों की सूची बनाकर भेजने का कष्ट किया और बाद में भी समय-समय पर आवश्यक सूचनाएँ भेजते रहे । प० कृष्णबिहारी मिश्र की 'मतिराम-ग्रन्थावली' का भी मैंने सभी प्रकार से लाभ उठाया है, अतएव उनके प्रति भी अपना आभार पृथक् रूप से प्रकट करना अपना पुनीत कर्तव्य समझता हूँ । वस्तुतः यदि मिश्रजी ने मतिराम के 'रसराज', 'ललितललाम' और 'सतमई'—इन तीन ग्रन्थों का ग्रन्थावली-रूप में सम्पादन न किया होता तो इस कार्य में निश्चय ही कम से कम एक वर्ष का समय और लग जाता ।

परमश्रद्धेय गुरुवर डॉ० नगेन्द्रजी का वात्सल्य और आशीर्वाद तो मेरी अमूल्य निधि है, जिसे मैं किसी भी प्रकार के आभार-प्रदर्शन द्वारा कम करना नहीं चाहता ।

अन्त में भारती साहित्य मन्दिर (एस० चन्द एण्ड कम्पनी) दिल्ली के व्यवस्थापकों के प्रति भी आभार प्रकट करना अपना परम कर्तव्य समझता हूँ जिन्होंने ऐसे कठिन समय में काष्ठ का प्रबन्ध कर इस ग्रंथ को प्रकाशित करने की व्यवस्था की है ।

सत्यवती पार्क

(दिल्ली बलोंग मिस्त म्यू शार्टर्स), दिल्ली ।

१ जनवरी, सन् १९६० ई०

महेन्द्रकुमार





## मतिराम विषयक सामग्री और उसकी परीक्षा

रीतिकाल के अन्तर्गत आचार्यत्व और कवित्व की दृष्टि से श्रमशः केशव और बिहारी की जितनी प्रतिष्ठा रही, सम्भवतः उतनी किसी अन्य कवि मथवा आचार्य को प्राप्त न हो सकी। मतिराम ने भी यद्यपि अपने आचार्य-कर्म की स्वच्छता और बाणी की रसाईता के कारण समादृत होने का सौभाग्य प्राप्त किया; यहाँ तक कि परवर्ती कवि इनके रचना-माधुर्य का अनुकरण करके ही लाम उठाते रहे, परन्तु वे इस युग की न तो केशव के समान अपने पाण्डित्यपूर्ण व्यक्तित्व से आतंकित कर सके और न बिहारी के समान नागरता के प्रवाह में ही बहा सके, इसीलिए उन्हें इतनी प्रसिद्धि नी न मिली। फिर भी इनका स्थान हीन नहीं रहा, यह निश्चय के साथ कहा जा सकता है। संवत् १८०३ वि० में आचार्य भिखारीदास ने इसी कारण अपने 'काव्य-निर्णय' के अन्तर्गत आदर्श व्रजभाषा के कवियों की सूची में इनका नाम सम्मिलित कर<sup>१</sup> जहाँ इन्हें गौरव प्रदान किया, वहाँ वत्सदेव ने भी अन्य १६ कवियों की बाणी के संकलन के अनिरिक्त इनकी रचनाओं को अपने 'सरकविगिरा विलास'<sup>२</sup> नामक संग्रह में स्थान देकर अग्रत्यक्ष रूप से इनके सरकवि होने की घोषणा की। सूदन ने 'सुजान चरित' (रचना-काल संवत् १८१० वि०) के प्रारम्भ में अनेक 'कविदों' के साथ इनको प्रणाम कर<sup>३</sup> यह संकेत कर दिया है कि परवर्ती कवियों में इनके प्रति कितनी श्रद्धा रही। इनके पदचान् भी कृष्णानन्द व्यास देव ने 'रागसागरोद्भव रागकल्पद्रुम' (रचना-काल संवत् १६०० वि०) में, मरदार कवि ने 'शृंगार संग्रह' (रचना-काल संवत् १६०३ वि०) में, तथा भारतेन्दु ने 'सुन्दरी तिलक' (रचना-काल संवत् १६२६ वि०) के अन्तर्गत कतिपय सरस पदों का संग्रह कर इनके परम्परागत सम्मान को अविकल रूप से बनाये रखा<sup>४</sup>।

आधुनिक आलोचना और हिन्दी-साहित्य के इतिहास का प्रारम्भ गार्सो द

१. दे० आचार्य भिखारीदास-इन 'काव्य-निर्णय' (मम्पादक—जवाहरलाल चतुर्वेदी—प्रथम संस्करण)—प्रथमोत्पत्ति।

२. दे० डॉ० रामकुमार वर्मा का 'हिन्दी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास' (सन् १९४८ ई० का संस्करण), पृ० २५, तथा सर प्रियमर्न-कृत 'मॉडर्न क्लासिकल लिटरेचर ओव हिन्दुस्तान' (सन् १८८६ ई० का संस्करण), पृ० ६५।

३. दे० सूदन कवि विचित्र 'सुजान चरित' (मम्पादक, श्री राधाकृष्ण दान—वागरी प्रचारिणी सभा, काशी द्वारा प्रकाशित द्वितीय संस्करण) की प्रथम गंग का प्रथम अंक।

४. दे० डॉ० रामकुमार वर्मा का वही इतिहास, पृ० २५ तथा प्रियमर्न महोदय की उसी कृति के पृ० १३६-३८, १२०-२१ और १२४-२५।

तासी के 'इस्वार द ला लिटेरातूर ऐंद्रई ऐ ऐंद्रस्तानी' नामक कवि-वृत्त-संग्रह से होता है। मतिराम-विषयक सामग्री भी यही से मिलने लगती है। परन्तु विषय-वस्तु की दृष्टि से यह ग्रन्थ अपने आपमें इतना ऊनजसूत है कि इसके किसी भी स्थल पर अनायास ही विश्वास नहीं किया जा सकता। मतिराम के विषय में जो विचित्र उद्भावनाएँ इसमें मिलती हैं वे हमारे कथन की पुष्टि के लिए पर्याप्त हैं—

(१) मतिराम (मति=बुद्धि + राम=ईश्वर) का अर्थ है बुद्धि के राम तथा रसराम (रस+राम=राजा) का अर्थ है रस का राजा।

(२) मतिराम के 'रसराम' से "उद्धरण चुनने में सकोच होता है। वह वास्तव में एक प्रकार का कोकशास्त्र है जिसका जितना सम्बन्ध स्त्रियों के मानसिक गुणों से है उतना ही शारीरिक गुणों से।"<sup>३</sup>

अतएव भ्रामक होने के कारण सामग्री की दृष्टि से यह ग्रन्थ एक प्रकार से त्याज्य ही है।

वास्तव में मतिराम-विषयक सामग्री तासी महोदय के उक्त ग्रन्थ के लगभग ३० वर्ष पश्चात् रचे हुए शिवसिंह सेंगर के 'शिवसिंह सरोज' से ही क्रमबद्ध रूप में उपलब्ध होती है। यदि अब तक की सम्पूर्ण सामग्री का विश्लेषण किया जाय तो मुख्यतः तीन भाग होंगे—१. मतिराम के जीवन-वृत्त, २. उनके कवित्व, तथा ३. भाचार्यत्व से सम्बद्ध सामग्री। सुविधा के लिए हम तीनों विभाजनों के अन्तर्गत आने वाली सामग्री की कालक्रमानुसार परीक्षा करेंगे।

### (एक)

सर्वप्रथम मतिराम के जीवन-वृत्त सम्बन्धी प्रकाशित सामग्री को ही लेते हैं। यह सामग्री मूलतः मतिराम को लेकर लिपिवद्ध नहीं की गई, प्रत्युत भूपण के जीवन-वृत्त पर प्रकाश डालते हुए इनके साथ उनका सम्बन्ध अथवा अस्मबन्ध दिखाने के उद्देश्य से ही प्रस्तुत की गई है। परन्तु इस ऊहापोह के लिए यदि शिवसिंह सेंगर को श्रेय दिया जाय तो अनुचित न होगा, जिन्होंने "कवि लोगों के काल अवसर देश, जन्म मनु मयत् मताने" का दावा करते हुए 'सरोज' में मतिराम सम्बन्धी निम्न सूच्य दिए हैं—

(१) इनका जन्म संवत् १७३८ वि० में टिकमापुर जिला कानपुर में हुआ।

(२) चिन्तामणि, भूपण और नीलकण्ठ नामक प्रसिद्ध कवि भी इनके भाई

१. रचना-ज्ञान—प्रथम संस्करण (दो भागों में) संवत् १८१६-१८१७ वि० में, द्वितीय संस्करण संवत् १८७८ वि० में।

२. दे० डॉ० लक्ष्मीनारायण माधवेंद्र द्वारा तासी को 'इस्वार द ला लिटेरातूर ऐंद्रई ऐ

ऐंद्रस्तानी' का 'ऐंद्रई साहित्य का इतिहास' शीर्षक से हिन्दी भाषा में अनुवाद, पृ० २०१

(संवत् १९५३ ई० का संस्करण)।

३. वही, पृ० २०१।

४. रचना-ज्ञान संवत् १९३४ वि०।

५. दे० 'शिवसिंह सरोज (प्रथम संस्करण)' समिका, पृ० २।

६. वही, पृ० ८३२।

ये। इस विषय में अन्तर्वेद में विवदन्ती है कि “इनके पिता दुर्गा-पाठकरने नित्य देवी जी के स्थान में जाते थे वे देवी जी वन की भुइयाँ कहाती हैं टिकमापूर ने एक मील के अन्तर पर हैं एक दिन महाराज राजेश्वरी भगवती प्रसन्न हुई चारिमुंड दिखाय बोली यही चारों तरे पुत्र होंगे निदान ऐसा ही हुआ कि चिन्तामणि १ भूपण २ मतिराम ३ जटाशंकर या नीलकंठ ४ चारि पुत्र उत्पन्न हुये इनमें केवल नीलकंठ महाराज तो एक तिष्ठ के आशीर्वाद से बने हुये शेष तीनों भाई संस्कृत काव्य को पटि ऐसे पण्डित हुये कि उनका नाम प्रसन्न तक बाकी रहेगा।”<sup>१</sup>

(३) इनके भाई भूपण का जन्म संवत् भी संवत् १७३८ वि० है।

(४) ये कुमाऊँ नरेश उद्योतचन्द्र, कोटा के महाराज भाऊसिंह, राजकोट बूढ़ी के हाड़ा धनगाल, शंभुनाथ सुलंकी इत्यादि के आश्रय में रहे। इन्होंने ‘ललितललाम’ भाऊसिंह के और ‘छन्दसार पिपल’ श्रीनगर (बुन्देलखंड) के फतेसिंह के आश्रय में रखा<sup>२</sup>।

इन तथ्यों में कहीं तक सच्चाई है इनका आमास तो यह कहने मात्र से ही हो सकता है कि ये अधिकारतः ऐसी निवृत्तियों पर आश्रित हैं जो कालान्तर में इतनी विकृत हो गई हैं कि आस्तित्वता जैसे तत्त्व के भा जाने के कारण उनमें से सत्यास निकालना अत्यन्त कठिन हो गया है। जहाँ तक मतिराम के जन्म संवत् का प्रश्न है उसकी सत्यता में तो पूर्णतः सन्देह किया जा सकता है, क्योंकि यह भी अनुमान और निवृत्तियों पर ही आश्रित है। ठाकुर साहब के कथनानुसार मतिराम और भूपण एक ही संवत् में उत्पन्न मान भी लिये जायें, तो भी अनेक स्थलों पर ऐसी त्रुटियाँ हैं कि स्वीकृत बातों पर भी सन्देह होने लगता है। उदाहरण के लिए मतिराम के बंजर बिहारीलाल त्रिपाठी का जन्म संवत् १८८५ वि०<sup>३</sup> और उनके पिता घीवल त्रिपाठी का जन्म संवत् १८६१ वि०<sup>४</sup> बताया गया है, जो असुद्ध ही नहीं असंभव भी है। किन्तु फिर भी जो कुछ इन्होंने कहा है, वह कुछ न होने से अच्छा है। कदाचित् कहा भी जा सकता है कि परवर्ती विद्वानों ने इन तथ्यों के प्रकाश में भ्रमवा उनकी सत्यता को भाँकने के लिए ही अन्वेषण किया अन्यथा जो कुछ भी सामग्री हमारे पास है वह भी संभवतः न होती। सर प्रियसन्न ने तो इसे अपने ‘मॉडर्न बर्नाकुलर लिटरेचर ऑफ हिन्दुस्तान’ में मतिराम के जीवन-वृत्त का आधार ही नहीं बनाया प्रत्युत अपने शब्दों में ज्यों वा क्यों प्रस्तुत भी कर दिया है<sup>५</sup>।

इसके ठीक २३ वर्ष उपरान्त मिश्रबन्धुओं का ‘हिन्दी नवरत्न’ प्रकाशित हुआ, जिनके अन्तर्गत हिन्दी-साहित्य के जिन श्रेष्ठ नौ कवियों की जीवन-वृत्त-सहित समालोचना प्रस्तुत की गई उनमें मतिराम भी हैं। इनमें सन्देह नहीं कि विद्वान्

१. दे० ‘शिवसिद्ध सरोव’ (प्रथम संस्करण), पृ० ३७६।

२. वही, पृ० ४३२-३३।

३. वही, पृ० ४४४।

४. वही, पृ० ४१४।

५. दे० वही ‘मॉडर्न बर्नाकुलर लिटरेचर ऑफ हिन्दुस्तान’, पृ० ६२।

ग्रन्थकारों ने हमारे कवि का ठीक-ठीक जीवन-वृत्त प्रस्तुत करने का भरसक प्रयत्न किया है, परन्तु सामग्री के अभाव में उन्हें अपनी मान्यताएँ 'शिवसिंह सरोज' की उपयुक्त कहानी के आधार पर ही बनानी पड़ी हैं। उदाहरणार्थ, सरोजकार द्वारा दिए गए मतिराम के जन्म संवत् को इन लोगों ने स्वीकार नहीं किया, किन्तु उसके आधार पर मतिराम को भूपण से छोटा मानकर उनका जन्म संवत् १६६६ वि० ठहरा दिया है, क्योंकि उनके विचार में भूपण का जन्म संवत् १६६२ वि० के लगभग हुआ होगा<sup>१</sup>। इतना ही नहीं आगे चलकर संवत् १६७० वि० में इस सम्बन्ध में जब उन्होंने 'मिश्रबन्धु विनोद' के अन्तर्गत अपनी मान्यता में परिवर्तन किया तब भी 'सरोज' की उक्त कहानी इसकी पृष्ठभूमि में विद्यमान थी। इस ग्रन्थ में मतिराम का जन्म संवत् १६७४ वि० माना गया है<sup>२</sup>, जिसके मूल में यह तर्क है कि मतिराम के छोटे भाई नीलकण्ठ-कृत 'भमरेश विलास' संवत् १६६८ वि० का है, जो कम से कम २० वर्ष की अवस्था में लिखा हुआ माना जाय तो इनका (नीलकण्ठ का) जन्म संवत् १६७८ वि० के लगभग बैठेगा, और क्योंकि मतिराम उनसे ४ वर्ष बड़े रहे होंगे, अतः इनका जन्म संवत् १६७४ वि० के आस-पास मानने में संकोच करने की आवश्यकता नहीं<sup>३</sup>। इसी प्रकार लेखकों का यह कथन कि ये महाराज कश्यपगोवींद कान्यकुब्ज ब्राह्मण, तिकर्वापुर के निवासी थे तथा रत्नाकर त्रिपाठी के पुत्र थे<sup>४</sup>, भूपण-कृत 'शिवराज-भूपण' के उस दोहे के आधार पर है जिसमें कवि ने अपना परिचय दिया है<sup>५</sup>। इसके प्रतिरिक्त मिश्रबन्धुओं ने मतिराम का मृत्यु संवत् भी लिखा है, जिसके समयन में उनकी युक्ति है कि भूपण का स्वर्गवास संवत् १७७२ वि० के लगभग हुआ<sup>६</sup>; यदि मतिराम उनसे पूर्व मरे होते तो अवश्य ही उनके विषय में भूपण कुछ लिखते—सम्भवतः इनकी मृत्यु संवत् १७७३ वि० में हुई<sup>७</sup>। कहना न होगा कि ये जन्म-मरण सम्बन्धी मान्यताएँ यद्यपि अनुमान पर ही आधारित हैं, फिर भी कीएँ, सा० सीताराम<sup>८</sup>, आचार्य रामचन्द्र शुक्ल<sup>९</sup>, पण्डित रामदास शुक्ल 'रसान' <sup>१०</sup>, बा० गुलाबराय<sup>११</sup> आदि विद्वानों द्वारा आधार प्राप्त कर चुकी हैं।

१. दे० 'मिश्रबन्धु विनोद' (प्रथम संस्करण) की भूमिका।

२. दे० 'मिश्रबन्धु विनोद' (प्रथम संस्करण), पृ० ४८६।

३. दे० 'माधुरी' (वर्ष २, खण्ड २, संख्या ४) में मिश्रबन्धुओं का 'महाकवि भूपण और मतिराम' शीर्षक का लेख, पृ० ४३८।

४. दे० 'हिन्दी नवतान' (द्वितीय संस्करण), पृ० ४२६ और 'मिश्रबन्धु विनोद' (प्रथम संस्करण), पृ० ४८६।

५. दे० 'शिवराज भूपण' (भूपण ग्रन्थावली—सम्पादक, पण्डित राजनारायण शर्मा—सन् १९५० ई० का संस्करण), धृन्द् संख्या २६।

६. दे० 'हिन्दी नवतान' (द्वितीय संस्करण), पृ० ३८८।

७. वही, पृ० ४३२।

८. दे० '५ दिवसीय काँच हिन्दी लिटरेचर' (मन् १९२० ई० का संस्करण), पृ० ४०-४१।

९. दे० 'हिन्दी सेलेब्रिटीज' (मन् १९२४ ई० का संस्करण), पृ० ७६ और ८२।

१०. दे० 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' (संस्कृत २००६ वि० का संस्करण), पृ० २५२।

११. दे० 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' (प्रथम संस्करण), पृ० ४२६।

१२. दे० 'हिन्दी साहित्य का सुशेख इतिहास' (केम्ब्री संस्करण), पृ० १५०।

‘नवरत्न’ और ‘विनोद’ के प्रकाशन के पश्चात् मतिराम के जीवन-वृत्त सम्बन्धी भाव्यताओं में नवीन ज्ञान का आरम्भ हुआ, जिसके शीघ्रसे का श्रेय कानी नागरी प्रचारिणी सभा के तत्कालीन ‘बोर्ड-एजेंट’ पण्डित मागीरधरप्रसाद दीक्षित को दिया जा सकता है। उन्होंने सभा की पत्रिका में अपने तर्कपूर्ण लेख<sup>१</sup> के द्वारा असनी निवासी पण्डित कन्हैलाल भट्ट मंहापात्र के यहाँ से उपलब्ध ‘वृत्तकौमुदी’ नामक ग्रन्थ को रमराजकार मतिराम का रचा हुआ मानकर इसके तथा ‘शिवराज भूपण’ के आधार पर मतिराम और भूपण के सहोदर होने की बात की अस्वीकार किया। उनकी युक्तियों को संक्षेप में इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है—

(१) ‘ललितललाम’ महाराज भाऊमिह (राज्यकाल संवत् १७१६ में १७४५ वि० तक) के आश्रय में रचा गया और ‘रमराज’ का रचना-काल मिथवन्धुओं के अनुसार संवत् १७६७ वि० के घाय-मास है; ‘वृत्तकौमुदी’ संवत् १७५८ वि० में लिखी गई, जो इस बात को सिद्ध करती है कि प्रसिद्ध मतिराम ने ही इसे लिखा<sup>२</sup>। दूसरे ‘ललितललाम’ और ‘वृत्तकौमुदी’—ये दोनों ग्रन्थ—भाषा इत्यादि की दृष्टि से एक-दूसरे से भिन्न-पुनर्वर्त हैं, इसमें भी यही प्रमाणित होता है<sup>३</sup>। तीसरे ‘गिरनिह सरोज’ में जो छन्द (दादा एक जैसी इत्यादि) ‘पिंगलद्वन्द्वार’ में उद्धृत किया गया है, उसमें भी स्पष्ट है कि मतिराम स्वरूपसिंह बुन्देल के यहाँ भाते-भाते थे—इन्हीं महाराज को यह ग्रन्थ (जिसका वास्तविक नाम दीक्षितजी ‘वृत्तकौमुदी’ मानते हैं<sup>४</sup>) समर्पित है, ‘हिन्दी नवरत्न’ में मिथवन्धुओं का यह कथन कि ‘पिंगलद्वन्द्वार’ गंगुनाथ मोलकी को समर्पित है, अनुद्ध है<sup>५</sup>।

(२) यह सिद्ध होने पर कि ‘वृत्तकौमुदी’ मतिराम की रची हुई है, उनकी यदि ‘शिवराज भूपण’ के साथ परीक्षा की जाय तो विदित होगा कि “भूपण कल्प-गोत्रीय और मतिराम बल्लगोत्रीय थे। भूपण के पिता का नाम रत्नाकर था और मतिराम पं० विन्वनाथ के पुत्र थे—भूपण अपने को ब्रह्मचर्य-निवासी और मतिराम वनपुर-वासी लिखते हैं।”<sup>६</sup> एवं ‘मतिराम ने अपने वंश का परिचय कुछ विस्तार से दिया है। यहाँ तक कि अपने पिदुष्य (बच्चा) पं० अतिथर तक का उल्लेख किया है, फिर अपने सहोदर अन्नबन्धु भूपण जैसे प्रसिद्ध कवि का बिक्रम करते, यह कभी सम्भव न था।”<sup>७</sup> ऐसी दशा में यह कहना ही पड़ता है कि दोनों सहोदर न

१. दे० ‘नागरी प्रचारिणी सभा की पत्रिका’ (भाग ४, अंक ४)।

२. दे० ‘इतिहास हिन्दी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण’ (भाग १), संवत् १९८० वि० में प्रकाशित; इसकी मूलिका में, कर्त्तृत्व-सम्बन्धी के लिये लेख उद्धृत किया है। पृ० १६।

३. वही, पृ० १६-१७।

४. दे० ‘भाषा’ (वर्ष ३, खण्ड १) में दीक्षितजी का ‘भूपण और मतिराम’ शीर्षक का लेख, पृ० ७६३।

५. दे० वही ‘इतिहास हिन्दी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण’, पृ० २०।

६. वही, पृ० १७।

७. वही, पृ० २०।

ये ; यह बात दूसरी है कि ये 'सम्बन्धी या घनिष्ठ मित्र अथवा गुरु-भाई हों तो हो सकता है ; क्योंकि दोनों की कविता बहुत कुछ मिलती-जुलती है..... ।"<sup>१</sup>

दीक्षितजी ने इन दोनों के सगे भाई होने की 'भ्रान्ति' का कारण केवल 'शिवमिह सरोज' में दी गई कहानी को ही माना है, क्योंकि इससे पूर्व इन कवियों के सम्बन्ध का कहीं भी उल्लेख नहीं हुआ<sup>२</sup> । उनके विचार में ये दोनों कवि समकालीन तो अवश्य थे, पर भूपण मतिराम के जीवन-काल के अन्तिम चरण में ही हुए हैं ; क्योंकि भूपण का जन्म सवत् १७३८ वि० और उनके 'शिवराज भूपण' का रचना-काल संवत् १७८० वि० के आस-पास ही है—सवत् १७३० वि० में इसका रचना-काल मानना असुदृष्ट है<sup>३</sup> । दीक्षितजी ने इस ग्रन्थ को शिवाजी के पौत्र साहूजी के समय की रचना सिद्ध करने की चेष्टा की है, भूपण का मृत्यु-सवत् भी उन्होंने कुछ प्रमाणों के आधार पर सवत् १८०० वि० के लगभग स्वीकार किया है<sup>४</sup> ।

इसमें सन्देह नहीं कि पं० भागीरथप्रसादजी दीक्षित की मान्यताएँ अपने आप में युक्तियुक्त प्रतीत होती हैं और बाबू श्यामसुन्दरदासजी ने भी इन्हें महत्त्व प्रदान कर<sup>५</sup> अभ्यस्त हैं। उनसे अपनी सहमति प्रकट की है ; परन्तु याद के किसी भी विद्वान् ने दीर्घकाल से प्रचलित कवदन्ती के विरुद्ध उक्त प्रमाणों को स्वीकार नहीं किया । मिथवन्धुओं ने इनको 'अनगल' ठहराने के लिए छन्दोभग, भोजगुण की प्रधानता और प्रसाद गुण के दौलत सदा 'तलितलसलाम' की अपेक्षा इसमें कवि की कवित्व-शक्ति के ह्रास और फिर 'रमराज' में चरम विकास की स्थिति असम्भव मानकर 'वृत्तकौमुदी' को मतिराम की कृति नहीं माना<sup>६</sup>, किन्तु इन आनुमानिक तर्कों के आधार पर दीक्षितजी की मान्यताओं का विरोध करना उचित नहीं लगता । हाँ, याज्ञिक-भय का लेख<sup>७</sup> अवश्य ही ऐसा है जो दीक्षितजी की उपर्युक्त धारणाओं का सही उत्तर प्रतीत होता है । इसके अन्तर्गत उन्होंने दीक्षितजी की धारणाओं का सप्रमाण प्रतिवाद करते हुए अपनी मान्यताएँ इस प्रकार प्रस्तुत की हैं—

(१) 'शिवमिह सरोज' से लगभग ४३ वर्ष पूर्व रचे गए सूर्यमल्ल के 'वंश-भास्कर' में तो चिन्तामणि, मतिराम और भूपण के भाई होने का उल्लेख है हीन<sup>८</sup>, इससे पूर्व सन् १९६६ हि० (सवत् १८०८ वि०) में 'तत्त्वकराएँ सर्व आजाद' में मीर गुलाम अली ने भी इन तीनों के भ्रातृत्व को स्वीकार किया है, नीलकण्ठ का अवश्य ही कहीं उल्लेख नहीं है, अतः इन्हें मतिराम आदि का भाई मानने का कोई कारण दिखाई नहीं देता<sup>९</sup> ।

१. दे० बही 'इसलिखित हिन्दी पुस्तकों का सविष्ट विवरण' पृ० २० ।

२. बही, पृ० २१ ।

३. बही, पृ० २६ और २४ ।

४. बही, पृ० २३ ।

५. बही, पृ० २८ ।

६. दे० 'माधुरी' (वर्ष २, खण्ड १, संख्या ४), पृ० ४३१ ।

७. दे० 'माधुरी' (वर्ष २, खण्ड २, संख्या ६) में 'मतिराम और भूपण' शीर्षक का सेप ।

८. बही, पृ० ७३६ ।

९. बही, पृ० ७३६ ।

(२) 'वृत्तकौमुदी' यदि मतिराम की कृति हो भी, तो भी यह संभावना की जा सकती है कि उन्होंने अपने पिता का नाम रत्नाकर इसलिए नहीं लिखा क्योंकि विश्वनाथ ने उन्हें गोद ले लिया होगा या फिर ये भमेरे या फुफेरे भाई रहे होंगे<sup>१</sup> ।

(३) मतिराम की एक पुस्तक 'फूलमजरी' नाम की भी मिली है, जिसमें उन्होंने जहाँगीर की आशा से आगरे में विभिन्न प्रकार के पुष्पों का वर्णन किया है। जहाँगीर का स्वर्गवास संवत् १६८३-८४ वि० में हुआ था ; अतएव यदि इस कृति को मतिराम ने २० वर्ष की अवस्था में लिखा हो तो इनका जन्म संवत् १६६४ वि० के आस-पास और कविता-काल लगभग संवत् १६८३ वि० या उससे कुछ पूर्व ठहरता है<sup>२</sup> ।

(४) मतिराम का बूँदी राज्य से संवत् १६४५ वि० में ही सम्बन्ध छूटा इसका कोई प्रमाण नहीं मिलता—उससे पूर्व भी छूट सकता है। 'रसराम' उन्होंने किसी भी दरबार को समर्पित नहीं किया—सम्भवतः इसकी रचना बूँदी से सम्बन्ध स्थापित होने से पूर्व अर्थात् 'ललितललाम' के रचे जाने से पहले हुई होगी<sup>३</sup> ।

(५) संवत् १७६० वि० के पश्चात् मतिराम के जीवित रहने का कहीं भी संकेत नहीं मिलता। हो सकता है, इसी समय लगभग ६६ वर्ष की अवस्था में ये परलोक सिंघारे<sup>४</sup> ।

याज्ञिक ग्रन्थियों के उक्त लेख से कुछ ही पूर्व श्रीयुक्त रामनरेश त्रिपाठी ने भी दीक्षितजी के लेख की आलोचना 'प्रभा' (वर्ष ५, खण्ड १, संख्या ६) में करते हुए 'वृत्तकौमुदी' को अप्रामाणिक ठहराने के लिए एक वक्तव्य प्रकाशित किया किन्तु वह अपने आपमें इतना अशक्त था कि उनके आशय को पूरा न कर सका। परन्तु 'रसराम' के सम्बन्ध में उन्होंने जो किंवदन्ती उद्धृत की वह अवश्य ही विचारणीय है। इसके अनुसार मतिराम ने 'रसराम' की रचना औरंगजेब के लिए की थी, पर भूपण के भाई होने के कारण उसने इन्हे अपने आश्रय से निकाल दिया ; इससे मतिराम ने औरंगजेब के नाम वाले छन्द इसमें से हटा दिये; यही कारण है कि इस ग्रन्थ को पढ़ने से उसके प्रादि और अन्त में कतिपय छन्दों का अभाव खटकता है<sup>५</sup>। कहने की आवश्यकता नहीं कि त्रिपाठीजी लिखित किंवदन्ती यदि सत्य हो तो यह याज्ञिक महोदयों की 'रसराम' विषयक उपर्युक्त धारणा का सबसे अधिक पुष्ट प्रमाण सिद्ध होगी। इसने मतिराम के कविता-काल और जन्म संवत् का भी सही अनुमान लगाया जा सकेगा।

इसके पश्चात् संवत् १६८१ वि० की 'माधुरी' (वर्ष ३, खण्ड १) में उपर्युक्त महानुभावों—मिश्रवन्धुओं, याज्ञिक-त्रय और पं० रामनरेश त्रिपाठी की इस सम्बन्ध में भूक्तिर्पों का उत्तर देने के लिए दीक्षितजी ने एक लेख और लिखा। इसमें उन्होंने मतिराम की 'अलंकार पंचादिका' नामक एक और पुस्तक का उल्लेख किया तथा उसी

१. दे० वही 'माधुरी' (वर्ष २, खंड २, संख्या ६), पृ० ७३६।

२. वही, पृ० ७३७।

३. वही, पृ० ७३८।

४. वही, पृ० ७३८।

५. दे० 'प्रभा' (वर्ष ५, खण्ड १, संख्या ६) पृ० ४७०।



के आधार पर उसका रचना-काल संवत् १७४७ वि० बताते हुए मतिराम का कुमायूँ नरेश महाराज ज्ञानचन्द्र के आश्रय में संवत् १७५० वि० तक रहना नहीं माना—इससे पूर्व ही मतिराम वहाँ से चले आये होंगे, क्योंकि औरंगजेब ने अपनी दवाई गई भूमि के कारण कुमायूँ-पति का राज्य संवत् १७५० वि० के आस-पास छीन लिया था—औरंगजेब की इस भूमि के विषय में मतिराम ने भी 'अलंकार पंचाशिका' में एक छन्द लिखा है<sup>१</sup>। इसके बाद वे कादमीर-नरेश (बुन्देलखण्ड) और स्वरूपसाहि बुन्देले के आश्रय में गये; कुमायूँ के पहाड़ी क्षेत्र में उनका पुनः सौटना संगत प्रतीत नहीं होता। हाँ, इतना अवश्य है कि उनके हृदय में कुमायूँ-पति के प्रति मान रहा होगा, इसी कारण 'छन्दसार पिंगल' में उनका उल्लेख किया—भूपण का सम्मान न होने के कारण वे वहाँ से रूठ होकर चले आये थे, यह किंवदन्ती किसी अन्य कवि के विषय में रही होगी<sup>२</sup>। दूसरे, याज्ञिक महोदयों ने संवत् १७०७ वि० में बांमुनाथ शीलकी के आश्रय में 'छन्दसार पिंगल' की रचना मानी है, वह दीक्षितजी के विचार में नितान्त अशुद्ध है<sup>३</sup>।

इसी लेख में, दीक्षितजी ने याज्ञिक महोदयों द्वारा उल्लिखित भीर गुलाम अली और सूर्यमल्ल के ग्रन्थों में भूपण और मतिराम के सहोदर होने के प्रमाण को भी किंवदन्तियों पर ही आधारित माना<sup>४</sup>। हाँ, 'रसरत्न' की रचना के विषय में यह अवश्य स्वीकार किया कि यदि यह पहले लिखा गया सिद्ध हो जाय तो मतिराम के सभी ग्रन्थों में उनकी प्रकृति के विकास का क्रम बाँधा जा सकता है<sup>५</sup>—'रसरत्न' से लेकर 'वृत्तकौमुदी' तक क्रमशः शृंगार, शृंगार और वीर तथा केवल वीर रस का परिष्कार उनके मानसिक विकास का सूचक होगा। परन्तु इसी क्रम में उन्होंने स्पष्ट रूप से यह भी कह दिया है कि इस काल के अन्तर्गत दो मतिराम हुए हैं,<sup>६</sup> जिनमें से प्रथम प्रसिद्ध मतिराम से भिन्न 'पूतमंजरी' के रचयिता हैं, कारण 'ललितलताम' और 'पूतमंजरी' के रचना-काल में ५० वर्ष से भी अधिक का अन्तर है<sup>७</sup>।

दीक्षितजी की उपर्युक्त मान्यताओं का 'खण्डन' करने तथा उनके आधारों का उत्तर देने के लिए याज्ञिक-ग्रन्थियों ने एक वर्ष बाद 'माधुरी' के अन्तर्गत 'भूपण और मतिराम' दीर्घक लेख लिखा। इसमें उन्होंने दीक्षितजी के कथनानुसार ही तर्क दिया कि भूपण जब संवत् १८०० वि० तक विद्यमान थे और भीर गुलाम अली ने यह ग्रन्थ संवत् १८०८ वि० में लिखा तो गुलाम अली के कथन में फिर भी सन्देह किया जाय, इसका कोई कारण नहीं दीखता<sup>८</sup>।

१. दे० बही 'ग्राम', पृ० ७७३।

२. वही, पृ० ७७३।

३. वही, पृ० ७७३।

४. वही, पृ० ७७३।

५. वही, पृ० ७६६।

६. वही, पृ० ७७५।

७. वही, पृ० ७७३।

८. दे० 'माधुरी' (भाग ४, खण्ड २, संख्या १), पृ० १९१।

संवत् १६६० वि० में पण्डित कृष्णविहारी मिश्र ने मतिराम के तीन ग्रन्थों—‘रसरज’, ‘ललितललाम’ और ‘सतसई’ का विस्तृत भूमिका के साथ प्रकाशन कराया। भूमिका के अन्तर्गत मिश्रजी ने अपने से पूर्व के सभी मतों को किंवदन्तियों पर आधारित मानते हुए भी उन्हीं की पुष्टि में कतिपय प्रमाण और दिये। इनमें से प्रथम चरखारी-मरेश महाराज विक्रमादित्य के राज-कवि मतिराम के प्रपौत्र विहारीलाल की संवत् १८७२ वि० में लिखी हुई ‘रसचन्द्रिका’ है, जिसमें उन्होंने लिखा है कि चिन्तामणि, भूपण और मतिराम नामक कवियों को मध्य देश के राजा हुम्मीर ने तिकुर्वापुर में बसाया था—और यह भी कहा है कि मतिराम कश्यपगोत्रीय कान्यकुब्ज ब्राह्मण थे<sup>१</sup>; इधर चिन्तामणि-कृत ‘रामाश्वमेध’ के प्राप्त कतिपय पृष्ठों के आधार पर वे भी कश्यपगोत्रीय मनोह के तिवारी ठहरते हैं<sup>२</sup>; तथा भूपण भी ‘शिवराज भूपण’ के अनुसार इसी स्थान और गोत्र के थे। अतएव यह निश्चय के साथ कहा जा सकता है कि ये तीनों कवि कश्यपगोत्रीय थे तथा तिकुर्वापुर जिला कानपुर में रहते थे। रही बात उनके भाई होने की, तो उसको प्रमाणित करने के लिए मीर गुलाम अली के ‘तजकराए सर्व आजाद’ से और अधिक प्रामाणिक ग्रन्थ नहीं हो सकता<sup>३</sup>। भूपण और मतिराम के भावों और भाषा के साम्य से भी यही बात प्रमाणित होती है<sup>४</sup>। मीलकंठ के उक्त कवियों के भाई होने के विषय में प्रमाण कम हैं, अतएव उनको इनका भाई न माना जाय तो कोई बात नहीं<sup>५</sup>।

कवित्व के स्तर की दृष्टि में कृष्णविहारीजी ने ‘फूलमंजरी’ को मतिराम की प्रथम कृति मानते हुए अनुमान से कहा है कि संवत् १६७८ वि० में मतिराम ने जहाँगीर की आज्ञा से ‘नौरोज’ के उत्सव पर इसे रचा होगा; जिन पुष्पों का इसमें वर्णन है, वे सम्भवतः सम्राट् के ‘नूर अफशा’ नामक उद्यान के मनमोहक पुष्प रहे होंगे<sup>६</sup>। इस प्रकार से मतिराम उस समय १८ वर्ष के मान लिये जायें तो उनका जन्म संवत् १६६० वि० के लगभग बैठेगा<sup>७</sup>। ग्रन्थों में से ‘छन्दमार पिगल’ संवत् १७००-१७१० वि० के बीच, ‘सतसई’ संवत् १७२५-३५ वि० के मध्य में, ‘साहित्यसार’ संवत् १७४० वि० के आस-पास तथा ‘लक्षण शृंगार’ और ‘अलंकार पंचाशिका’ क्रमशः संवत् १७४५ वि० और संवत् १७४७ वि० के लगभग रचे गए होंगे<sup>८</sup>, ऐसी उनकी धारणा है; पर इसकी पुष्टि में उन्होंने विशेष प्रमाण नहीं दिए। ‘रसरज’ और ‘ललितललाम’ में से ‘ललितललाम’ को संवत् १७१८-१९ वि० के बीच की<sup>९</sup> और

१. दे० ‘मतिराम ग्रन्थाली’ (पृथिवी संस्करण) की भूमिका, पृ० २२१।

२. वही, भूमिका, पृ० २२२।

३. वही, भूमिका, पृ० २२२-२३।

४. वही, भूमिका, पृ० २२३।

५. वही, भूमिका, पृ० २२३।

६. वही, भूमिका, पृ० २२८-२९।

७. वही, भूमिका, पृ० २२९।

८. वही, भूमिका, पृ० २३१-३२।

९. वही, भूमिका, पृ० २३०-३१।

‘रसराम’ को उससे भी पूर्व संवत् १६६०-१७०० वि० के मध्य कवि को जीवनकाल की कृति<sup>१</sup> सिद्ध करने के लिए जो तर्क प्रस्तुत किये हैं, वे इस प्रकार हैं—

(१) कवि की प्रथम रचना जितनी उत्कृष्ट होती है, उतनी अंतिम नहीं। इससे भी हटकर ‘रसराम’ शृंगारिक रचना है, जो कवि ने अवश्य ही युवावस्था में लिखी होगी—५० वर्ष की अवस्था में प्रायः सभी शृंगार से विरक्त होने लग जाते हैं। केशव इत्यादि ने शृंगारिक ग्रन्थ पहले लिखे हैं और अलंकार-निरूपण सम्बन्धी बाद में<sup>२</sup>।

(२) ‘ललितललाम’ और ‘रसराम’ के समान रूप वाले छन्द ‘रसराम’ से ही अलंकारों के उदाहरण स्वरूप ग्रहण किये गए हैं, क्योंकि इनसे ऐसा प्रतीत होता है कि कवि का अभीष्ट नायिका-भेद विवेचन ही रहा है—अलंकार अपने आप आ जाने से समय पर उसने उन्हें अलंकार-ग्रन्थ ‘ललितललाम’ में प्रस्तुत कर दिया होगा<sup>३</sup>।

(३) बूढ़ी नरेश से सम्बन्ध स्थापित होने से पूर्व ही ‘रसराम’ की रचना हुई होगी, क्योंकि इससे मतिराम की स्थिति फँती होगी और महाराज भाऊसिंह ने इनका नाम सुनकर इन्हें अपने यहाँ बुलाया होगा<sup>४</sup>।

(४) कवि लोग प्रथम ग्रन्थ में ही गुरु चरणों की वन्दना करते हैं, बाद के ग्रन्थों में इसका इतना विचार नहीं रहता। मतिराम ने भी ‘रसराम’ ‘श्रीगुरु चरण मनायक’ आरम्भ किया है<sup>५</sup>।

(५) ‘मनोहर प्रकाश’ नामक ‘रसराम’ की टीका में हरिदान ने ‘रसराम’ को श्रीगणेश के आश्रय में लिखित कहा है, वह स्वीकार्य नहीं हो सकता, क्योंकि मतिराम ने इसकी समाप्ति “रसिकन के रस को कियो नयो ग्रन्थ रसराम” से की है, जिससे स्पष्ट है कि यह स्वतन्त्र रूप से उन्होंने युवावस्था में लिखा<sup>६</sup>।

(६) ‘वृत्तकौमुदी’ मतिराम की रचना-संती से भिन्न होने के कारण प्रामाणिक नहीं मानी जा सकती। वैसे भी कवि लोग प्रायः आरम्भ में ही पिता-ग्रन्थ रचते हैं, जीवन के अन्तिम काल में नहीं<sup>७</sup>।

इसमें सन्देह नहीं कि मिश्रजी के तर्क अपने आपमें अत्यन्त सबल हैं, परन्तु उनमें ऐतिहासिकता की अपेक्षा भावनात्मक कल्पना का प्राधान्य दृष्टिगोचर होता है, इसी कारण ये हृदय को जितना छूते हैं, उतना मस्तिष्क को नहीं। वैसे इनकी संगति और पूर्वापर का तम अतर्क्य है, यह विश्वास के साथ कहा जा सकता है। मिश्रजी के इन प्रमाणों के उपरान्त इस विषय में खोज की कितनी आवश्यकता रह जाती है, यह कहना तो शक्ति है, क्योंकि इतिहास के साथ संगति बँटाये बिना इनको मान्य

१. दे० ‘मतिराम ग्रन्थाली’ (तृतीय संस्करण) की भूमिका, पृ० २४०।

२. वही, भूमिका, पृ० २४५।

३. वही, भूमिका, पृ० २४१-४४।

४. वही, भूमिका, पृ० २४४-४५।

५. वही, भूमिका, पृ० २४९।

६. वही, भूमिका, पृ० २४९-४७।

७. वही, भूमिका, पृ० २४७।

नहीं ठहराया जा सकता, परन्तु इतना अवश्य है कि इनमें आगे प्रगति की इतिथी नहीं हुई। इसीलिए पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने इनमें कुछ परिवर्तन और पुष्टि के लिए अपेक्षित प्रमाण और दिये हैं। इन्होंने अपनी 'भूषण' नामक पुस्तक के अन्तर्गत 'शिवराज भूषण' की संवत् १८०८ वि० वाली प्रति के आधार पर भूषण और मतिराम के पिता का नाम रत्नाकर के स्थान पर रतिनाथ माना है<sup>१</sup> तथा इसकी पुष्टि में मतिराम के वंशज शिवमुहाय तिवारी आदि द्वारा संवत् १८६६ वि० में लिखित मयुरा के चौबो की वंशावली दी है। यह वंशावली बिहारीलाल की 'रसचन्द्रिका' से मिलान करने पर उसके विरुद्ध नहीं पड़ती<sup>२</sup>। परन्तु यहाँ यह कह देना अनुचित प्रतीत नहीं होता कि विश्वनाथ प्रसादजी ने उपर्युक्त दोनों प्रमाणों में इन दोनों कवियों के भ्रातृत्व का उल्लेख न होने पर भी उसकी कल्पना का आधार क्या बनाया है, यह समझ में नहीं आता। जहाँ तक रत्नाकर अथवा रतिनाथ नाम होने का प्रश्न है, उनमें विवाद के लिए कोई स्थान नहीं, क्योंकि दोनों नामों की एक ही राशि है, अतः हो सकता है कि वे दोनों नामों से ही अभिहित किये जाते हों। मिश्रजी का भी सम्भवतः यही विचार है। कान्यकुब्जों की वंशावली के आधार पर इन्होंने मतिराम को बल्लभगोत्रीय न मानकर गूदरपुर के तिवारी और बछई वंश का सिद्ध किया है<sup>३</sup>।

पं० विश्वनाथप्रसाद मिश्र से लगभग एक वर्ष पूर्व पं० भागीरथप्रसाद दीक्षित ने 'भूषण विमर्श' नामक पुस्तक लिखी जिसमें मतिराम सम्बन्धी अपनी मान्य-ताओं पर पुनः प्रकाश डालते हुए इस काल के अन्तर्गत मतिराम नामधारी दो कवियों के वर्तमान होने की स्थापना की है<sup>४</sup>। इसका मूल आधार मुख्यतः ये दो बातें ही रही हैं—(१) रहीम के यौवन-काल से लेकर असोयर नरेम भगवन्तराय खीची की मृत्यु के बाद तक के सकेत मतिराम के नाम से प्राप्त पुस्तकों और स्फुट छन्दों में मिलते हैं, अतः यह १३० वर्ष का समय एक ही कवि का रचना-काल नहीं माना जा सकता<sup>५</sup> और (२) मतिराम के नाम से उन्नयन पुस्तकों में से कुछ की भाषा-शैली, यहाँ तक कि अनेक छन्द भी एक दूसरे से ज्यों के त्यों मिलते-जुलते हैं, जबकि शेष की भाषा-शैली उनसे सर्वथा भिन्न प्रतीत होती है<sup>६</sup>। कहना न होगा कि इन्हीं दो तर्कों की दृष्टि में दीक्षितजी ने प्रथम मतिराम को रहीम, जहाँगीर, शाहजहाँ, गोपीनाथ, भाऊगिह और भोगनाथ के तथा द्वितीय को उद्योतचन्द्र, शानचन्द्र, फ़तहशाह, स्वरूप-शाह बुन्देला और भगवन्तराय खीची के आश्रित माना है<sup>७</sup>। रहीम-कृत 'बरव नायिका भेद' की कतिपय हस्तलिखित पुस्तकों में नायिका भेद सम्बन्धी लक्षण रस-राजवार मतिराम के (ब्रजभाषा में) और उदाहरण रहीम के (प्रवर्धी में) रचे हुए

१. 'भूषण' (प्रथम संस्करण), पृ० ६६।

२. वही, पृ० १७।

३. वही, पृ० १०२।

४. दे० 'भूषण विमर्श' (द्वितीयवृत्ति), पृ० २०।

५. वही, पृ० २०।

६. वही, पृ० २०।

७. वही, पृ० २१।

देखकर दीक्षितजी ने मतिराम को रहीम का आश्रित कवि मानते हुए उनका जन्म संवत् भी संवत् १६३० वि० के आस-पास निर्धारित कर दिया है। उनके विचार में रहीम ने नायिकाओं सम्बन्धी छन्द अपनी युवावस्था में ही अर्थात् संवत् १६५५ वि० के लगभग रचे होंगे और मतिराम ने कोई ३० वर्ष की अवस्था में उनके ऊपर दोहों में लक्षण कस दिये होंगे<sup>१</sup>। मतिराम की 'फूलमंजरी' के विषय में दीक्षितजी की धारणा है कि इसका रचना-काल संवत् १६६५ वि० रहा होगा—यं० कृष्णविहारी मिश्र ने जो इसका रचना-काल संवत् १६७८ वि० के आस-पास माना है, वह अनुद्ध है; क्योंकि उस समय जहाँगीर की दृष्टि रहीम पर यत्न थी, अतएव रहीम के आश्रित कवि का जहाँगीर के दरबार में आश्रय पाना सम्भव दिखाई नहीं देता<sup>२</sup>। इसी प्रकार दीक्षितजी ने 'ललितललाम' के ३०, १६५ और २६० सव्याधो वाले छन्दों में 'नाय' शब्द का प्रयोग भार्गवसिंह के पितामह महाराज गोपीनाथ के लिए मानकर मतिराम को उनका आश्रित कवि ठहरा दिया है<sup>३</sup>। फ़तहशाह और भगवन्तराय खीची के आश्रय में मतिराम का होना क्रमशः 'वृत्तकोमुदी' और एक स्फुट छन्द के आधार पर मान लिया गया है<sup>४</sup>—शेष पुस्तकों में से 'ललितललाम', 'सतसई' और 'अलकार पंचाशिका' क्रमशः भार्गवसिंह, भोगनाथ और ज्ञानचन्द्र को समर्पित है, अतः इनको मतिराम का आश्रयदाता मान लेना अस्वाभाविक नहीं<sup>५</sup>। शेष ग्रन्थों—'साहित्यसार' और 'लक्षण-शृंगार' के विषय में दीक्षितजी मौन है।

राक्षेप में 'भूपण-विमर्श' के लेखक की स्थापना के अनुसार प्रथम मतिराम का समय संवत् १६३५ से १७२५ वि० तक और द्वितीय का काल संवत् १७२० से १७६५ वि० तक बँटता है<sup>६</sup>। जहाँ तक मतिराम और भूपण के व्युत्पत्ति का प्रश्न है, दीक्षितजी उसे पूर्ववत् अस्वीकार करते हैं, कारण प्रथम मतिराम के अन्तिम काल में भूपण का जन्म हुआ था और द्वितीय का निवास-स्थान तथा पिता का नाम भूपण से भिन्न मिलता है, वैसे चिन्तामणि को उन्होंने भूपण का ही भाई माना है<sup>७</sup>। इसके प्रतिरिक्त विहारीलाल त्रिपाठी को द्वितीय मतिराम का पत्नी स्वीकार करते हुए वृत्तकोमुदीकार का अपने गोत्र के विषय में भ्रम होना कहा है—और विहारीलाल द्वारा दिया गया हवाला ही गृह्य माना है<sup>८</sup>। कहने की आवश्यकता नहीं कि इन सभी तर्कों की पृष्ठ-भूमि में दीक्षितजी की एक ही धारणा विद्यमान दिखाई देती है और वह यह कि मतिराम रहीम के आश्रय में रहे थे।

किन्तु इसी त्रम में यह कह देना अनुचित प्रतीत नहीं होता कि १३० वर्ष के रचना—काल से मतिराम नाम के दो कवियों का एक ही समय में मानना तो भ्रामक

१. दे० 'भूपण-विमर्श' (द्वितीयवृत्ति), पृ० १५।

२. वही, पृ० १५।

३. वही, पृ० १८।

४. वही, पृ० १८-१९।

५. वही, पृ० १९।

६. वही, पृ० २०।

७. वही, पृ० ३५।

८. वही, पृ० २६।

नहीं, पर रहीम-कृत 'बरबं नायिका भेद' का सम्पादन मतिराम ने ही किया, इसकी परीक्षा किये बिना मतिराम को रहीम के जीवन-काल तक घसीट ले जाना संगत नहीं है। यह बात भी विचित्र-सी प्रतीत होती है कि संस्कृत भाषा का पण्डित मतिराम अपने गोत्र को अशुद्ध लिखे और संस्कृत का अल्प ज्ञान रखने वाला उसका प्रपौत्र अपने पितामह की भूल का प्रसारण करे; और यदि यह मान भी लें तो फिर दीक्षितजी के कथनानुसार ही कश्यपगोत्रीय मतिराम इसी वंश के भूपण से गोत्र की दृष्टि से दूर नहीं बैठते। परन्तु दीक्षितजी इसे अस्वीकार करते हैं, ज्ञान नहीं, क्यों? सबसे अधिक आश्चर्य तो इस बात का है कि आरम्भ में जिन 'वृत्तकौमुदी' को दीक्षितजी ने 'फूलमजरी' के रचयिता से भिन्न रसराजकार मतिराम की रचना माना था, उसे 'भूपण विमर्श' के अन्तर्गत बिना किसी संकोच के किन्हीं अन्य मतिराम-कृत तथा 'फूलमजरी' को रसराजकार रचित स्वीकार कर लिया है। कहने का अभिप्राय यह है कि दीक्षितजी के इन तर्कों से तो किसी प्रकार का निष्कर्ष निकालना कठिन है, पर उन्होंने जो दो समस्याएँ उठाई हैं कि (१) ऐतिहासिक में मतिराम नामधारी दो कवि हुए; तथा (२) भूपण और मतिराम का बन्धुत्व आमक है, उनको सम्यक् विचार के बिना टाला नहीं जा सकता।

इधर कैप्टेन शूरवीरसिंह पी० सी० एस० ने एक लेख<sup>१</sup> के अन्तर्गत अपनी खोज में प्राप्त भूपण के 'अलंकार प्रकाश'<sup>२</sup> तथा मतिराम की 'वृत्तकौमुदी' की एक और प्रति के आधार पर भूपण और मतिराम के सहोदरत्व को अस्वीकार किया है, पर साथ ही यह कह दिया है कि इन दोनों में घनिष्ठ सम्बन्ध अवश्य रहा है, जिसका कारण है 'अलंकार प्रकाश' और मतिराम-कृत 'सलिलललाम' के छन्दों (विशेषतः लक्षण-परक दोहों) में समानता। परन्तु इस विषय में यहाँ यह कह देना अनुचित नहीं कि दोनों कवियों ने 'कुवलयानन्द' का अनुवाद किया है, अतएव छन्द-साम्य देखकर ही उनकी घनिष्ठता सिद्ध नहीं की जा सकती। आगे कैप्टेन साहब लिखते हैं कि मतिराम और भूपण दोनों ने साथ-साथ भारत की यात्रा की थी, 'यह इतिहास-प्रसिद्ध है'; ज्ञात नहीं यह सूचना उन्होंने किस ऐतिहासिक ग्रन्थ से प्राप्त की है। संक्षेप में कहा जा सकता है कि श्रीमन्त शूरवीरसिंहजी ने भूपण और मतिराम के सम्बन्ध में जो विचार प्रकट किये हैं, वे पं० भागीरथप्रसाद दीक्षितजी की आरम्भिक मान्यताओं की पुनरावृत्ति मात्र हैं, किन्तु भूपण के 'अलंकार-प्रकाश' का उल्लेख करके इन दोनों कवियों की समसामयिकता तथा सम्बन्ध पर उन्होंने नवीन तथ्यों का योगदान किया है।

सारांश यह है कि मतिराम के जीवन-वृत्त के सम्बन्ध में समय-समय पर विद्वानों ने अपने विचार प्रकट करते हुए यद्यपि उनके निवास-स्थान, पिता और भूपण के साथ बन्धुत्व पर अपनी सहमति दी है, परन्तु इनके जन्म-मरण और कविता-काल पर वे एकमत नहीं हो पाये—ग्रन्थों के निर्माण-काल का अनुमान करने समय

१. दे० २७ नवम्बर सन् १९५५ ई० की 'अमृत पत्रिका'।

२. रचना-काल सन् १७०५ वि० (इसी लेख के आधार पर ही)।

किसी ने भी तर्कों से काम नहीं लिया। पं० भागीरथप्रसाद दीक्षित ने यद्यपि इन सभी मान्यताओं का घोर विरोध किया है, किन्तु अपने अन्तर्विरोधी तर्कों में उसका जाने के कारण वे भी अपनी बात को सिद्ध नहीं कर पाये। फिर भी इस सम्बन्ध में उनके लेखों का इतना महत्त्व अवश्य रहा है कि किसी भी लेखक को उनकी चर्चा नये बिना आगे बढ़ने का साहस नहीं हो पाया।

### (दो)

अस्तु, अब हम उस सामग्री पर आते हैं, जिसमें विद्वानों ने मतिराम के कवित्व पर अपने विचार प्रकट किये हैं। यों तो इस सम्बन्ध में ऊपर उल्लेख किया ही जा चुका है कि मतिराम अपने युग से लेकर शिवसिंह सेंगर के 'शिवसिंह सरोज' तक ब्रजभाषा के सत्कवियों में प्रमुख गिने जाते रहे, परन्तु प्राधुनिक युग में सर प्रियसदन के 'मोहन वर्नाज्युलर लिटरेचर ऑव हिन्दुस्तान' से आरम्भ करना उपयुक्त होगा। इन्होंने तासी महोदय की पुस्तक 'इस्त्वार द ला लिटेरायूर ऐंडुई ऐ ऐंडुस्तानी' तथा 'शिवसिंह सरोज' के आधार पर केवल इतना ही कहा है कि मतिराम के श्रेष्ठ ग्रन्थ 'ललितललाम', 'छन्दमार' और 'रसरज' हैं, जिनमें से 'ललितललाम' वूदी के राव भार्वांसिंह के नाम से अलंकार ग्रन्थ हैं, 'छन्दमार पिंगल' श्रीनगर के प्रतहराह बुन्देला के नाम से छन्दों पर लिखा हुआ है और 'रसरज' प्रेमियों के विषय में लिखित है<sup>१</sup>।

सर प्रियसदन के उक्त ग्रन्थ के पदचात् मिथयन्पुत्रों ने 'हिन्दी नवरत्न' और 'मिथयन्पुत्र विनोद' में मतिराम के काव्य की प्रवेष्टावृत्त विवाद आलोचना प्रस्तुत की और उनकी भाषा को मधुर, संयुक्त वहाँ और अनुप्रास के 'इष्ट' से रहित तथा सभी गुणों—विशेषतः माधुर्य और प्रसाद से सम्पन्न एवं भावों के अनुसार गम्भीर ही नहीं बताया<sup>२</sup>, प्रस्तुत ऐतिहासिक के प्रमुख कवियों के साथ तुलना करते हुए अत्यन्त स्पष्ट शब्दों में कह दिया है कि भाषा और मानुषी प्रकृति के सुन्दर चित्रण में यदि कोई मतिराम के समकक्ष है तो वे क्रमशः प्रतापराहि और देव हैं—दोहों की तुलना में बिहारीलाल की सतसई के दोहे रखे जा सकते हैं<sup>३</sup>। परन्तु यहाँ यह कह देना अनुचित न होगा कि अत्यधिक श्रद्धा होने के कारण लेखक महोदय भ्रमण की मतिराम से श्रेष्ठ<sup>४</sup> और देव को कम से कम उनके पार्श्ववर्ती<sup>५</sup> कह बैठे हैं—सेनापति की पवित्रा उनके विचार में "विवाद एवं झूठी होने पर भी मतिराम की रचना की समता नहीं कर सकती<sup>६</sup>।" कहना न होगा कि विवादास्पद होने पर भी मिथयन्पुत्रों की इन मान्यताओं का मतिराम की कवित्व-विषयक सामग्री के योगदान के अन्तर्गत अपना विशेष महत्त्व है।

१. दे० 'मोहन वर्नाज्युलर लिटरेचर ऑव हिन्दुस्तान', पृ० ६२।

२. दे० 'नवरत्न' (कृषीय संस्करण), पृ० ४३३, और वही 'मिथयन्पुत्र विनोद', पृ० ४४४।

३. दे० वही 'नवरत्न', पृ० ४३३।

४. दे० 'नवरत्न' (प्रथम संस्करण की भूमिका), पृ० ३१-३२।

५. दे० वही 'नवरत्न', पृ० ४३४।

६. दे० 'नवरत्न' (प्रथम संस्करण की भूमिका), पृ० ३३।

इसके पदचात् १२ मार्च सन् १९२४ ई० की 'माधुरी' में 'मतिराम सतसई' शीर्षक से पण्डित कृष्णविहारी मिश्र का लेख प्रकाशित हुआ, जिसमें उन्होंने मतिराम की सतसई का परिचय 'विरह-वर्णन', 'खंडिता नायिका' और 'स्पुट भूक्तियों' नामक उपशीर्षकों में दिया है। इनमें से 'विरह-वर्णन' के अन्तर्गत वहाँ नायिका के विरहाधिक्य और उसके शमन के उपचार तथा नायिका के रोने इत्यादि के प्रतिरिक्क वर्णन में काम के प्रकोप आदि का परिचय दिया है<sup>१</sup>, वहाँ खंडिता नायिका के प्रसंग में नायिका द्वारा जायक के दरीर पर रति-चिह्नों के ज्ञान और उपानयन पर कतिपय दोहों की सहायता से प्रकाश डाला है<sup>२</sup>। स्पुट भूक्तियों में मिश्रजी ने विभाव, अनुभाव, संचारी तथा अन्य सुन्दर भावों वाले दोहे उद्धृत कर उनकी सुन्दर व्याख्या की है<sup>३</sup>। इसके प्रतिरिक्क सतसई के कुछ दोहों में मतिराम के मर्बयों और कवियों के भाव दिखाये गये हैं<sup>४</sup>। कहने का अभिप्राय यह है कि मिश्रजी का यह लेख केवल परिचयात्मक होते हुए भी हिन्दी साहित्य में इस कवि के एकलेशे ग्रन्थ पर इस प्रकार का प्रथम लेख होने के कारण उपेक्षित नहीं किया जा सकता।

कृष्णविहारीजी के इस लेख के पदचात् आचार्य रामचन्द्र शुक्ल और पण्डित रामशंकर शुक्ल 'रसाल' के इतिहास-ग्रन्थ प्रकाश में आये। आचार्य शुक्ल ने जहाँ मतिराम की कविता में भारतीय जीवन के स्वाभाविक और सरस भावों तथा भाषा की सरल अभिव्यञ्जना<sup>५</sup> पर मुग्ध होकर इनके 'सच्चे कवि हृदय' की प्रशंसा करते हुए जोरदार शब्दों में कहा है कि "यदि ये समय की प्रथा के अनुसार रीति की बेंधी लीकों पर चलने के लिए विवश न होते, अपनी स्वाभाविक प्रेरणा के अनुसार चलने पाते तो और भी स्वाभाविक और सच्ची भावभूति दिलाते"<sup>६</sup>; वहाँ 'रमाल' जी ने इनकी भाषा को पचाकर और घनानन्द के समान लचीली और रस-स्निग्ध कहकर इन्हें कवित्व में देव के समकक्ष ठहराया है<sup>७</sup>। आगे चलकर 'हरिमोक्ष' जी ने भी अपने 'हिन्दी भाषा और साहित्य का विकास' नामक ग्रन्थ में इनकी भाषा और सरस भावामिव्यक्ति की भावपूर्ण शब्दावली में साहित्यिक महत्ता स्वीकार की है<sup>८</sup>।

'हरिमोक्ष' जी के ग्रन्थ का प्रकाशन होने से पूर्व ही मतिराम के तीन प्रसिद्ध ग्रन्थों—'रमराज', 'ललितलताम', और 'सतसई' का सम्पादन पण्डित कृष्णविहारी मिश्र 'मतिराम ग्रन्थावली' के रूप में कर चुके थे। उनके बाद श्री हरदयानुसिंह ने 'मतिराम भकरद'<sup>९</sup> नाम से मतिराम के काव्य की एक चयनिका भूमिका सहित प्रस्तुत की। इनमें से ग्रन्थावली की विद्यालकाय भूमिका के अन्तर्गत मिश्रजी ने परिचयात्मक

१. दे० वही 'जवेल' पृ० २०-२०।

२. वही, पृ० २०६-११।

३. वही, पृ० २१२-१३।

४. वही, पृ० २११-१२।

५. दे० वही 'हिन्दी साहित्य का इतिहास', पृ० २१२-५३।

६. वही, पृ० २५३।

७. दे० 'रसाल' जो लिखित वही 'हिन्दी साहित्य का इतिहास', पृ० ४२७।

८. दे० द्वितीय संस्करण; पृ० ३१८-६०।

९. प्रथमवृत्ति।



दृष्टिकोण से नायिकाओं के विभिन्न भेदों, शृंगार रस के कतिपय भंगों और प्रसिद्ध अंशकारों को भतिराम के छन्दों में घटाकर, उनकी भाषा में भी कवि की स्वच्छ अभिव्यक्ति, सरलता, व्यञ्जना-शक्ति, लचक इत्यादि गुणों को कविता और मर्मों में दिखाने का भावपूर्ण प्रयास किया है। कवि द्वारा वर्णित महाराज भावसिंह के हाथियों और नायिकाओं के नेत्र, आँखें और मधुर भावों की भी अच्छी विवेचना प्रस्तुत की गई है। परन्तु साथ ही उन्होंने कतिपय छन्दों में छन्दोभंग, कला और तन्मयता का अभाव तथा दूसरी भाषाओं के शब्दों का ठीक प्रयोग न होने का भी उल्लेख कर अपनी आलोचना को पूर्ण रूप देने का प्रयत्न किया है। इसके अतिरिक्त सूर, तुलसी, केशव, रहीम, बिहारी जैसे पूर्ववर्ती तथा आलम, देव, दास, रघुनाथ, पद्माकर और बेनीप्रवीन जैसे परवर्ती कवियों के अनेक छन्दों के साथ भतिराम के छन्दों की तुलना की गई है; उपर संस्कृत के कालिदास और गोवर्द्धनाचार्य तथा भण्डारी के शेखमपियर और रवीन्द्रनाथ ठाकुर के साथ साम्य बैठाने की भी खेप्टा है। इसी प्रकार हरदयालुसिंह ने भी कवि की विगुह बजभाषा को श्रुतिमाधुर्य गुण और भावों में मानुषी प्रकृति के सुन्दर अंकन की चलती-फिरती प्रशंसा के साथ देव, दाम, पद्माकर, पंकर आदि कवियों के साथ भावों की समानता दिखाई है। लेखक ने बिहारीलाल के दोहों की सरसता पर सीमर भतिराम को उनके बाद ही स्थान दिया है।

उपयुक्त दोनों महानुभावों के पश्चान् सम्मेलन: इस प्रकार का कार्य कितनी भी विद्वान् द्वारा सम्पन्न न हो सका; यहाँ तक कि भात्र के युग में जहाँ सामान्य कवियों तक पर लेख प्रकाशित हो जाते हैं, वहाँ यह सरस कवि उपेक्षा का ही पात्र रहा है। डॉ० किरणकुमारी ने 'हिन्दी कविता में प्रकृति-चित्रण'<sup>१</sup> नामक अपने दोष प्रवण्य के अन्तर्गत इन व्यक्तियों के प्रकृति-चित्रण पर कतिपय पृष्ठ लिखे हैं, किन्तु इनमें विषय-वस्तु के विश्लेषण की अपेक्षा उसका परिचयात्मक वर्णन ही अधिक है—उद्दीपक और भलकार सामग्री के उपशीर्षकों में कवि के सरस छन्दों का एक प्रकार से संग्रह मात्र कर दिया गया है। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने अवश्य ही उसको रीति-काल का श्रेष्ठ कवि घोषित करने के लिए जिन युक्तियुक्त तर्कों को प्रस्तुत किया है उससे इनका गौरव बढ़ा है। द्विवेदीजी ने उसकी भाषा के 'सहज प्रसन्न प्रवाह'<sup>२</sup> में 'भाषा के अनादम्बर प्रकाशन'<sup>३</sup> की क्षमता देखकर जोरदार शब्दों में लिखा है कि "भतिराम की चित्रण-क्षमता और भाषा के प्रवाह के साथ उनकी रचनाओं की तुलना नहीं हो सकती।"<sup>४</sup> उनके विचार में "मध्यकाल की अनुरागवती गृह-यष्टी का जैसा भाविक और वास्तविक चित्रण भतिराम ने किया है वैसा अन्य कवियों ने नहीं किया"<sup>५</sup>। द्विवेदीजी ने अन्य कवियों की तुलना में विषय-वस्तु की गपवाई की दृष्टि

१. सं० २००६ वि० में प्रथम बार प्रकाशित।

२. हिन्दी-साहित्य (प्रथम संग्रहण), पृ० ३३५।

३. वही, पृ० ३१३।

४. वही, पृ० ३३६।

५. वही, पृ० ३३६।

से प्रतापसाहि<sup>१</sup> और सहृदयता में पयाकर<sup>२</sup> को ही इनके समकक्ष माना है; देव को वे भापा और भावों में मे—किसी में भी—इनके समान नहीं मानते<sup>३</sup>। कहने का अभिप्राय यह है कि द्विवेदीजी के ये सूक्ति-वाक्य वास्तव में बिना किसी कारण मतिराम की उपेक्षा करने वालों के लिए चुनौती हैं।

### (तीन)

ग्रन्थ में हम मतिराम के आचार्यत्व पर प्रकाशित सामग्री पर विचार करेंगे। परन्तु इसमें पूर्व यह कह देने में संकोच नहीं होता कि यह व्यक्ति अपने युग के अन्तर्गत कवि रूप में ही अधिक प्रसिद्ध रहा होगा। ठाकुर शिवसिंह सेंगर ने यद्यपि इनको परम्परा से भापा काव्य का आचार्य कहा है<sup>४</sup>; किन्तु इससे यह स्पष्ट नहीं हो पाता कि आदर्श ब्रजभाषा का प्रयोग करने के कारण इन्हें अनुकरणीय माना जाता था अथवा ब्रजभाषा में रीतिग्रन्थों का निरूपण करने वाले आचार्यों में इनकी गणना की जाती थी। जो हो, इससे यह पता लगाना कठिन है कि परम्परानुसार इनको उस अर्थ में आचार्य स्वीकार किया गया था जिस अर्थ में कि केशव, चिन्तामणि आदि को किया जाना है। इसकी पुष्टि सर प्रियसैन, मिथबन्धु आदि विद्वानों के मतिराम विषयक उन विवेचनों में भी हो जाती है, जिनके अन्तर्गत इन महानुभावों में से किसी ने भी इनको आचार्य कहने का साहस नहीं किया; यद्यपि उन्होंने 'रसरज' और 'ललितललाम' में वर्णित क्रमशः नायिका-भेद और अलंकार-निरूपण का संक्षिप्त परिचय और उसकी स्वच्छता की मुक्त कण्ठ से प्रशंसा की है। आगे चलकर पण्डित कृष्णबिहारी मिश्र ने भी 'मतिराम ग्रन्थावली' की भूमिका में 'रसरज' और 'ललितललाम' का प्रशमापूर्ण परिचय दिया है—उनके कतिपय छन्दों में रस, अलंकार, गुण, रीति, वृत्ति आदि दिखायी हैं, नायिका-भेद तथा अलंकारों के स्वच्छ उदाहरणों को उद्धृत कर यथास्थान घटाने का प्रयास भी किया है, एवं 'रसरज' में रस के सभी अंगों और 'ललितललाम' में शब्दालंकारों के अभाव को मतिराम का दोष बताते हुए<sup>५</sup> भूषण के 'शिवराज भूषण' से अलंकारों के कतिपय लक्षणों का 'ललितललाम' में दिये गये उन्हीं अलंकारों के लक्षणों से मिलान कर दिखाया है<sup>६</sup>, पर वही भी उनको आचार्य नहीं कहा—साम्य का कारण भी प्रकट नहीं किया। इनसे पूर्व आचार्य रामचन्द्र गुक्ल और बाद में ठाकुर हरदयानुसिंह भी इस दिशा में मौन रहे हैं।

डॉ० भागीरथ मिश्र और डॉ० नयेन्द्र ने अद्वय ही मौन रहने की अपेक्षा अपना नवीन दृष्टिकोण प्रस्तुत करना उचित समझा है। डॉ० भागीरथ ने मतिराम-कृत 'अलंकार पञ्चाशिका', 'रसरज' और 'ललितललाम' के विवेचन में यह कहकर

१. वही 'हिन्दी साहित्य', पृ० २१६।

२. वही, पृ० ३३७।

३. वही, पृ० ३३६-३७।

४. दे० वही 'शिवसिंह सरोज', पृ० ४३२।

५. दे० वही 'मतिराम ग्रन्थावली', भूमिका, पृ० १२८।

६. दे० वही, पृ० २२४-२८।

कि 'भलंकार पंचाशिका' 'चन्द्रालोक' के आधार पर रची हुई है<sup>१</sup>, 'रसराम' का विवेचन आचार्यत्व कोटि का नहीं है<sup>२</sup>, तथा 'ललितललाम' के लक्षण चलताऊ ढंग में दिये गये हैं<sup>३</sup>—यद्यपि इसका विवेचन 'रसराम' की अपेक्षा अधिक शास्त्रीय है<sup>४</sup> अपना निर्भान्त निराय दिया है कि आचार्यत्व की दृष्टि से इनका कोई महत्व नहीं।<sup>५</sup> वर्तमान पीढ़ी के विद्वानों में डॉ० मिथु रीतिकाव्य के विशेषज्ञ हैं। उनका ग्रन्थ 'हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास' अपने विषय का पहला महत्वपूर्ण अध्ययन है। मतिराम का सर्वांग अध्ययन उनका विषय नहीं रहा, इसलिए इस प्रसंग का विस्तृत विवेचन उन्होंने नहीं किया। परन्तु मतिराम के अध्ययन के लिए ऐतिहासिक पृष्ठभूमि प्रस्तुत कर उन्होंने निश्चय ही बड़ा काम किया है। हिन्दी के मध्यकालीन रीति-ग्रन्थों का अन्वेषण और उसके आधार पर प्रामाणिक विवेचन करके मिथुजी ने परवर्ती अनुसन्धाताओं के लिए मार्ग प्रशस्त कर दिया है।

डॉ० नगेन्द्र ने अपनी 'रीतिकाव्य की भूमिका' के अन्तर्गत रीतिवाल में प्रचलित तीन प्रकार की निरूपण-शैलियों का उल्लेख करते हुए मतिराम के 'रसराम' को 'शृंगार तिलक' और 'रसमंजरी' की नायिका-भेद वाली शैली के अन्तर्गत रखा है<sup>६</sup>। 'ललितललाम' को वे एक विशिष्ट वर्ग में रखते हैं, जिसका मूल उद्देश्य आचार्यत्व नहीं रहा, केवल उदाहरणों पर ही अधिक जोर दिया गया है<sup>७</sup>। उनका विचार है कि 'आचार्य' शब्द का यदि वास्तविक अर्थ लिया जाय तो (मतिराम तो क्या) मौलिकता के अभाव में रीतिवाल का कोई भी कवि इस पद का अधिकारी न होगा<sup>८</sup>, पर सामान्यतः गम्भीर अध्ययन और गम्भीर विवेचन-परम्परा को अवतरित करने के कारण इनको 'आचार्य' कहा जा सकता है<sup>९</sup>। इसी बात को ध्यान रखते हुए अन्य कवियों के समान मतिराम भी शृंगार और भलंकार के क्षेत्र में इस पद के अधिकारी हो सकते हैं।<sup>१०</sup>

इनके पदचालू श्री प्रभुदयाल भीतल, डॉ० राजेश्वर प्रसाद चतुर्वेदी तथा डॉ० ओमप्रकाश ने अपने ग्रन्थों के अन्तर्गत क्रमशः नायिका-भेद, शृंगार रंग तथा भलंकार-विवेचन का अध्ययन प्रस्तुत करते हुए मतिराम पर भी प्रसंगानुसार विचार किया है। प्रभुदयालजी ने सिखाय इसके कि मतिराम प्रौढासङ्गिता और प्रौढा-धीरा में अन्तर स्पष्ट नहीं कर पाये<sup>११</sup> और कोई नवीन बात प्रस्तुत नहीं की; केवल 'रसराम'-गत नायिका-भेद का वर्णन करने के उपरान्त उनके रचयिता को रीतिवाल का

१. दे० 'हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास' (पयमावृत्ति), पृ० ८५।

२. वही, पृ० ८७।

३-४-५. वही, पृ० ८८।

६. दे० 'रीतिकाव्य की भूमिका' (द्वितीय संस्करण), पृ० १३४ और १३७-३८।

७. वही, पृ० १४२।

८. वही, पृ० १३०-३१।

९. वही, पृ० १४३।

१०. वही, पृ० १४३-४४।

११. दे० 'मन नाशिक का नायिका-भेद' (द्वितीय संस्करण), पृ० १४३।

सर्वमान्य कवि घोषित कर दिया है।<sup>१</sup> दूसरी ओर डॉ० चतुर्वेदी ने भी इसी प्रकार मतिराम के शृंगार रस और नायिका-भेद-विवेचन का वर्णन मात्र प्रस्तुत किया है जो मूलतः पं० कृष्णविहारी मिश्र की 'मतिराम ग्रन्थावली' की भूमिका पर ही आधारित रहा है। इस विवेचन के अन्तर्गत उन्होंने लिखा है कि मतिराम दाम्पत्य-विषयक रस को ही शृंगार मानते हैं<sup>२</sup>। यह धारणा अपने आप में सङ्कुचित है, कारण रस-राजकार स्त्री-मुख्य की रस को ही शृंगार मानता है, जिसमें परकीया-प्रेम भी समाविष्ट किया जा सकता है—'रसरस' में मतिराम ने ऐसा कर भी दिखाया है। ऐसी दशा में यह कहने के लिए बाध्य होना ही पड़ता है कि डॉ० राजेश्वरप्रसाद चतुर्वेदी का मतिराम की आचार्यत्व-विषयक सामग्री के अध्ययन में कोई योगदान नहीं रहा।

डॉ० भोमप्रकाश ने अवश्य ही इस दृष्टि से महत्वपूर्ण कार्य किया है। उन्होंने अपने 'हिन्दी-अलंकार-साहित्य'<sup>३</sup> नामक शोध-ग्रन्थ के अन्तर्गत मतिराम के अलंकार निरूपण के आधार-ग्रन्थों तथा 'सलिललताम'-यत् निरूपित लक्षण-उदाहरणों के गुरु-दोषों का उल्लेख करते हुए इन्हें विषय-विवेचन की दृष्टि से सिथिल कहा है<sup>४</sup>। डॉ० महोदय ने यद्यपि मतिराम के उदाहरणों में से अनियमित सौन्दर्य की व्याख्या करते हुए उनकी सरसता की मुक्त कण्ठ से प्रशंसा की है, तथापि उनके विवेचन से सहज ही यह आभास मिल जाता है कि कवि के दोष-दोषों को ओर उनकी दृष्टि अधिक केन्द्रित रही है। इसीलिए उन्होंने इस बात का विचार किये बिना ही कि अलंकार, भेदकातिशयोक्ति, समासोक्ति और एकावली—अलंकारों के लक्षण 'कुवलयानन्द' की तत्त्वम्बन्धी कारिकाओं के अनुवाद मात्र हैं, इन्हें नितान्त अस्पष्ट कह दिया है<sup>५</sup>। यह सत्य है कि 'अप्रस्तुतप्रशंसा' जैसे एक-दो अलंकारों में यह व्यक्ति भ्रम कर गया है, पर मर्वन ऐसा नहीं हुआ। इसी प्रकार उदाहरण-यत् विवेच्य अलंकारों के अनिश्चित अर्थ अलंकारों का चमत्कार देखकर उन्होंने इनके निरूपण में शिथिलता मिद कर दी है।<sup>६</sup> हमारा विमर्श यत् उनमें भिन्न है क्योंकि प्रायः एक अलंकार के साथ दूसरा चिह्नित रहता ही है—इस पर मत्काव्य में तो ऐसा होना बड़ी बात नहीं। ऐसे ही यह स्वतन्त्र मिद होने पर भी कि एक ही वर्ग के अलंकारों को एक दूसरे से पूरक कर देखना साधारणतः कठिन हुआ करता है, विद्वान् लेखक ने यह आक्षेप लगाया है कि मतिराम के उदाहरणों में अलंकारों का मही निरूपण नहीं हो पाया<sup>७</sup>। संक्षेप में मतिराम के अलंकार-निरूपण के अध्ययन में अपेक्षा इस बात की थी कि उनकी परिस्थितियों के कारण महानुभूतिपूर्ण विचार जिया जाय, पर डॉ० साहब ऐसा नहीं

१. दे० बड़ी मत्र-साहित्य का नायिका-भेद, पृ० ११४।

२. दे० 'सलिललताम कविता एवं शृंगार रस विवेचन' (प्रथम संस्करण), पृ० ४४७।

३. सन् १९५६ ई० में प्रथम बार प्रकाशित।

४. दे० बड़ी, पृ० ६६।

५. दे० बड़ी, पृ० ६२-६३।

६. दे० बड़ी, पृ० ६३।

७. दे० बड़ी, पृ० ६४-६५।

कर सके । फिर भी उनके प्रयास को भतिराम-विषयक साभग्री में महत्वपूर्ण स्थान मिलना ही चाहिए, क्योंकि यह अपने ढंग का प्रथम प्रयास है ।

इस प्रकार कुल मिलाकर कहा जा सकता है कि इस मोते कवि के प्रति हिन्दी साहित्य के विद्वान् न्याय नहीं कर पाये । निम्नाय दो एक विद्वानों के किसी ने भी उसके ऊपर प्रकाश नहीं डाला ; उसकी काव्य-निधि को नहीं परखा—जिन्होंने यत्न किया उनका प्रयास वर्णनात्मक ही रह गया है । हाँ, जीवन-वृत्त पर अवश्य ही कुछ तथ्य प्रकाशित हुए हैं पर उनमें विरोध होने के कारण यह निर्णय करना शेष रह जाता है कि कीनता अधिक समीचीन है । सब मिलकर कवित्व और आचार्यत्व पर जो कुछ प्रकाश डाला गया है, वह अपने आप में हमारे कवि को सम्मान और गौरव दिलाने में समर्थ है । वास्तव में इस बात की आवश्यकता अभी यनी हुई है कि भतिराम की समस्त कृतियों का गहन अध्ययन और मनन करने के पश्चात् प्रामाणिक तथ्य प्रकाश में लाये जायें और उसके साहित्य के सभी अंगों का मूल्यांकन हो ।

## द्वितीय अध्याय

# मतिराम का जीवन-वृत्त तथा व्यक्तित्व

## (घ) जीवन-वृत्त

मतिराम नामधारी दो कवियों की कल्पना—‘शिवसिंह सरोज’ के अन्तर्गत तिकुर्वापुर निवासी मतिराम का ही उल्लेख हुआ है। परन्तु अब से इस नाम से उपलब्ध अन्य अप्रमिद रचनाओं की प्रामाणिकता पर विचार हुआ है, तब से इस कल्पना को थोड़ा मिलने लगा है कि रीतिकाल के अन्तर्गत मतिराम नामधारी कम से कम दो कवि अवश्य हुए। मिथबन्धुओं ने तो ‘कूलमञ्जरी’ को रमराजकार मतिराम से पूर्व के किन्हीं भिन्न मतिराम की<sup>१</sup> तथा ‘वृत्तकौमुदी’ को उनके नामराशि किसी अन्य कवि की रचना कहकर<sup>२</sup> अप्रत्यक्ष रूप से मतिराम नाम के तीन कवियों के होने की घोषणा कर दी है। इधर पं० आगीरथप्रसाद दीक्षित ने यद्यपि धारम्भ में ‘कूलमञ्जरी’ को रमराजकार की रचना नहीं माना था—वे ‘वृत्तकौमुदी’ को ही उसकी प्रामाणिक वृत्ति मानते थे,<sup>३</sup> परन्तु अब इसके विपरीत वे इस धारणा पर दृढ़ हो गये हैं कि ‘कूलमञ्जरी’ तो प्रसिद्ध मतिराम की ही रचना है, पर ‘अलंकार पचाशिका’, ‘वृत्त-कौमुदी’ तथा भगवन्त नृप की प्रशंसा में उपलब्ध एक छन्द दूसरे मतिराम की रचनाएँ ही हो सकती हैं<sup>४</sup>। पं० कृष्णविहारी मिश्र केवल ‘वृत्तकौमुदी’ को ही किसी अन्य मतिराम की रचना मानते हैं<sup>५</sup>। कहने की आवश्यकता नहीं कि मिथबन्धुओं ने यद्यपि अपने तर्कों को इन ग्रन्थों की भाषा-शैली के आधार पर प्रस्तुत किया है, परन्तु उनकी उक्त मान्यताओं के मूल में ‘शिवसिंह सरोज’ की वही कहानी विद्यमान रही है जिसके अनुसार क्रमशः चिन्तामणि, भूपण, मतिराम और नीलकण्ठ सहोदर थे। यही कारण है कि ‘कूलमञ्जरी’ का रचयिता अवस्था में भूपण में बड़ा होने के कारण उन्हें रमराजकार में भिन्न प्रतीत हुआ तथा ‘वृत्तकौमुदी’ का प्रणेता भूपण से—वंश और पिता दोनों की दृष्टि से—पृथक् होने के कारण मतिराम की-सी कविता करने में समर्थ न हो सका। दूसरी ओर दीक्षितजी की धारणा यह रही है कि मतिराम रहीम के आश्रित रहे, क्योंकि ‘बरबं नायिका भेद’ में ‘रमराज’ के दोहे समाविष्ट करने वाले वे ही हो सकते हैं तथा उन्होंने यह सम्पादन-कार्य रहीम के जीवनकाल धर्मात् संवत् १६५० वि० के आस-पास किया होगा। अतः तब से लेकर ‘वृत्तकौमुदी’

१. दे० वही ‘मिश्रकण्ठ-विनोद’, पृ० ४४७।

२. दे० वही ‘विनोद’, पृ० ४४७ तथा ‘मयुरी’ (वर्ग २, सङ् ७, सं० ४), पृ० ४३७-४४।

३. दे० ‘मयुरी’ (वर्ग ३, सं० १), पृ० ७७५।

४. दे० वही ‘भूपण-विनोद’, पृ० १५, २० और २१।

५. दे० वही ‘मतिराम ग्रन्थ-वृत्त’, भूमिका, पृ० २३८।

के रचना-काल (संवत् १७५८ वि० के लगभग) और उसमें भी आगे प्रमोद पर नरेश भगवत राय खींची द्वारा औरंगजेब के विरुद्ध किये गए विद्रोह (संवत् १७३० से १७६३ वि० के बीच) तक रचना करने वाला एक कवि नहीं हो सकता—अवश्य ही दो मतिराम हुए होंगे, जिनमें से द्वितीय ने 'प्रनकार पचाशिका', 'वृत्तकौमुदी' तथा उपर भगवत नृप की प्रशंसा में छन्द (दिल्ली के अमीर दिलीपति मौं कहत वीर... इत्यादि) आदि की रचना की होगी<sup>१</sup>। कृष्णबिहारीजी के निरुपम की पृष्ठ-भूमि में यही भावना काम करती दिखाई देती है, जो मिश्रवन्धुओं की मान्यताओं की प्रेरित करती रही थी, इसी कारण इन्होंने केवल यह कहकर कि प्रसिद्ध मतिराम की प्रसाद-गुण-मध्यम रचना-शैली के विपरीत 'वृत्तकौमुदी' के छन्दों में विलम्बिता और पिष्टप्रेषण मिलता है तथा परम्परा से मतिराम का पिणन-ग्रन्थ 'छन्दमार्' के नाम से नहीं<sup>२</sup>; वृत्तकौमुदीकार को रंगराजकार से इतर मान लिया है।

पर वास्तव में इस कवि के नाम से अब तक के उपलब्ध ग्रन्थों की भाषा, भाव तथा विशिष्ट दृष्टिकोण की दृष्टि से तुलना कर परीक्षा की जाय तो उनमें प्राश्निक के स्थान पर विकास दृष्टिकोचर होगा; इसी विकास की भिन्नता कहकर उपर विद्वानों ने मतिराम नामक दो कवियों की कल्पना करनी है। 'अरब नायिका भेद' स्पष्टतः मतिराम द्वारा सम्पादित नहीं, इस पर आगे प्रकाश भी डाला गया है<sup>३</sup> तथा भगवत-विषयक छन्द उस समय के भगवत नामक नृपतियों में से किसी के लिए हो सकता है। हमारी धारणा है कि भूपण ने जिन मध्य-देश के शासक भगवत की मूर्त पर एक छन्द लिखा है, 'उन्हीं के ऊपर किसी मतिराम नामधारी परवर्ती कवि ने इस छन्द की रचना की होगी—रंगराजकार मतिराम की रचना में यह प्रतीत नहीं होता। इसमें व्यवहृत ठेठ फारसी वाक्यावली प्रसिद्ध मतिराम की स्पष्ट संस्कृत भाषा के विपरीत पड़ती है। दूसरे 'कृतमञ्जरी' जहाँ मतिराम के आरम्भिक भावों का प्रतिनिधित्व करती है, वहाँ 'छन्दमार् समग्र' (वृत्तकौमुदी) उनकी भाषा के परम विकास का परिचायक है—छन्दों में विचलितता का कारण लिपिकारों की भ्रमश्रुति है, जो प्राम. सभी हस्तलिखित प्रतियों में हमें देखने को मिली हैं। सिक्किम में नरेश फतहशाह और कुमायूँ-नरेश को भी मतिराम का आश्रयदाता<sup>४</sup> कहा है; उनल पिणन-ग्रन्थ में भी इन नरेशों का श्रद्धापूर्वक नामोत्तेज मिलता है। जहाँ तक वृत्तकौमुदी-नरेश के नाम न होने का प्रश्न है, उसके विषय में यह कहा जा सकता है कि ये महाराज औरंगजेब के सहामरा में वे वे और प्रवहशाह आदि दिल्लीगति के विद्रोही थे, ऐसी दशा में उनके सम्मुख ऐसे व्यक्ति की प्रशंसा करना इन्होंने उचित न समझा होगा। शिकाजी को 'सजितललाम' के अन्तर्गत कुछ हंटा दिखाया गया है, परन्तु बाद में 'सुखसई' के एक शोध तथा अन्य दो स्पष्ट कवितो में उनकी बड़ा-बड़ाकर प्रशंसा की

१. दे० बही 'मूरख-किरां', पृ० १५-१७।

२. दे० बही 'मतिराम प्रकाशनी', भूमिका, पृ० २१६।

३. दे० तृतीय संस्करण का शीर्षक—'अने नायिका भेद और मतिराम'।

४. दे० 'सापुरी' (वर्ष ३, भाग १), पृ० ७७०।

५. दे० बही 'सिक्किम सरोज', पृ० ४३०-४३१।

गई है, जो इसी बात की ओर संकेत है कि बूँदी से सम्बन्ध टूट जाने के पश्चात् हमारे कवि की भावना भाऊमिह के प्रति अच्छी नहीं रही। अस्तु, यह किसी भी प्रकार से स्वीकार नहीं किया जा सकता कि रीतिकाल में मतिराम नामधारी दो कवियों ने समान प्रौढ़ी की रचनाएँ की होगी—मतिराम नाम का प्रौढ़ कवि निश्चय ही एक था जिम्मे अपने दीर्घ रचना-काल से इस युग के माहित्य को समृद्ध किया। मगवतराय मन्त्रन्धी छन्द के आधार पर मतिराम नामधारी एक अन्य सर्वथा सामान्य कवि की भी कल्पना की जा सकती है पर 'अलंकार पचाशिका' और 'द्युन्दसार संग्रह' अथवा 'वृत्तकौमुदी' के लेखक को इसका रचयिता कहना संगत प्रतीत नहीं होता।

जन्म—मतिराम का जन्म किस संवत् में हुआ इसका अन्तः और बहिःसाक्ष्य—दोनों में से किसी के आधार पर ठीक-ठीक पता नहीं चलता, परन्तु इनकी रचनाओं में सबसे अधिक अप्रौढ़ 'फूलमंजरी' है, जिसके भाव स्पष्टतः हमारे कवि की किशोरावस्था की ओर संकेत करते हैं। इस कृष्णाय पुस्तिका की रचना सम्राट् जहाँगीर की आज्ञा से हुई, ऐसा इसके अन्तिम दोहे में लिखा है<sup>१</sup>। इधर जहाँगीर की अपनी पुस्तक 'तुलुक-ए-जहाँगीरी' फारसी में मिलती है। इसके अन्तर्गत यद्यपि मतिराम के विषय में कोई चर्चा नहीं, पर सम्राट् 'गुल-ए-आफगा'<sup>२</sup> नामक शाही उद्यान की प्रशंसा करते हुए लिखा है कि उसने इसकी यात्रा संवत् १६७६ वि० में की थी<sup>३</sup>—जिन पुष्पों की प्रशंसा मुगल सम्राट् ने की है, 'फूलमंजरी' में भी वे दृष्टिगोचर होते हैं, अतः सम्भव है कि मतिराम को उक्त यात्रा के अवसर पर ही आदर्श मिला हो। इस समय इस किशोर कवि की अवस्था १५-१६ वर्ष की रही हो, तो उसका जन्म संवत् १६६१ वि० के लगभग बैठेगा 'रमराज' की प्रौढ़ता से भी यही विदित होता है कि इसकी रचना के समय हमारा कवि प्रौढ़ावस्था में पदार्पण कर चुका होगा।

वर्ण, गोत्र आदि—मतिराम वर्ण में ब्राह्मण थे, यह मनी को मान्य है, कौन से ब्राह्मण थे तथा उनका गोत्र क्या था, इस विषय में वे स्वयं प्रमाण हैं। 'वृत्त-कौमुदी' के अन्त में अपना परिचय देते हुए उन्होंने सर्वप्रथम वर्ण और गोत्र का ही उल्लेख किया है—

तिरपाठी बनपुर बसे बत्स गोत्र मुनि गेह ।

१. दे० तुलुक पाय जहाँगीर को नगर आगरे धान ।

फूलन की माला करी मति सों कवि 'मतिराम' ॥ ६ ॥

(फूलमंजरी)

२. पं० कृष्णबिहारी मिश्र ने 'मतिराम ग्रन्थावली' के पृ० २२६-३० पर मुंशी देवप्रसाद द्वारा अनुदित 'जहाँगीरनामा' के आधार पर शाही उद्यान का नाम 'नूर-अफगा' लिखा है, जब कि जहाँगीर लिखित 'तुलुक-ए-जहाँगीरी' के अनुवादक—प्लेनबैरर रोजर्स ने इसका नाम 'गुल-ए-आफगा' दिया है। हम 'रोजर्स' के कथन को ही प्राथमिक मानकर चल रहे हैं, क्योंकि इतिहासकारों ने प्रायः इसी ग्रन्थ का उल्लेख किया है—वैसे भी, यह कथन जहाँगीर की अपनी हाथी का अनुवाद होने के कारण अधिक संगत प्रतीत होता है।

३. दे० 'तुलुक-ए-जहाँगीरी' का अनुवाद 'मेमायर्स ऑफ जहाँगीर', भाग २, पृ० ६५ तथा भाग १, पृ० ५-७ ।



इससे स्पष्ट है कि मतिराम वत्सगोत्रीय त्रिपाठी ब्राह्मण थे। परन्तु विद्वान्तियों के आधार पर भूपण और मतिराम को सहोदर मानने वाले विद्वानों की भावना इस कथन को स्वीकार करने के लिए तत्पर नहीं; उनके विचार में कश्यपगोत्रीय भूपण<sup>१</sup> का अनुज 'वत्स' गोत्र का कैसे हो सकता है? निश्चय ही वृत्तकौमुदीवार प्रसिद्ध मतिराम में भिन्न है। कहने की आवश्यकता नहीं कि मतिराम के पत्नी,<sup>२</sup> बिहारीलाल त्रिपाठी ने अपना गोत्र 'कश्यप'<sup>३</sup> कहकर इस भावना को और भी बल प्रदान किया है। पं० भागीरथप्रसाद दीक्षित ने मतिराम और बिहारीलाल का सम्बन्ध सिद्ध करने के लिए यद्यपि यह तर्क दिया है कि मतिराम को अपने गोत्र का ज्ञान नहीं था, इसलिए भ्रम हो गया—बिहारीलाल ने इस त्रुटि का प्रयास किया है<sup>४</sup>; परन्तु हमारे विचार में इस प्रकार की युक्तियों में कोई मार नहीं। न तो दो मतिराम ही हुए हैं और न बिहारीलाल ही उनसे भिन्न थे; घात वास्तव में यह है कि 'पंती' शब्द को विद्वानों ने पकड़ने का प्रयास नहीं किया। उत्तर प्रदेश के पूर्वी भाग में पुत्र अथवा पुत्री के पुत्र को नाती कहा जाता है, यह शब्द संस्कृत के 'नप्तृ' शब्द का अपभ्रंश रूप है। नाती का पुत्र पंती कहलाता है, अतः पुत्र अथवा पुत्री—दोनों में से किसी के पौत्र को 'पंती' कहा जा सकता है।

अस्तु, कान्यकुब्जों में ऐसा नियम प्रचलित है कि वे अपनी कन्या ऊँची मर्यादा वाले कुलीन तथा अपने से भिन्न गोत्र के घर को ही देने का प्रयत्न करते हैं, चाहे वह दरिद्र ही क्यों न हो। कान्यकुब्ज वंशावली देखने से विदित होता है कि कश्यपगोत्रीय ब्राह्मण वत्सगोत्र वालों से भिन्न तथा उनकी अपेक्षा कुलीन माने जाते हैं<sup>५</sup>। अतः

१. दे० दुर्ग कनीज कुल करवणी, रत्नाकर सुत और।

—वही 'सिकराज भूपण', छन्द संख्या २६।

२. दे० ई पंती मतिराम के सुतवि बिहारीलाल।

—'रामचन्द्रिका'।

३. दे० कश्यप वंश कनीजिया, विदित त्रिपाठी गोत्र।

—'रत्नचन्द्रिका'।

४. दे० वही 'भूपण-विमर्श', पृ० २६।

५. दे० अध गोत्राणि वदामि कान्यकुब्जद्विजन्मनाम्।

कश्यपरव मरदानो शाण्डिल्यमाहृतमथा ॥२४॥

कात्यायनोपन्यूच कश्यपवच भनम्भयः।

कविरनो गौतमो गणो भारद्वाजस्तवैव च ॥२५॥

कौशिकश्च शशिष्ठश्च अन्य पातारारणवा।

△ इत्येते कान्यकुब्जानां गोत्राण्युक्तवचोदशः ॥२६॥

△ वराहायनः कश्यप साङ्गानश्च शाण्डिल्यनामा उपमन्युवचः।

तथा मरदानमहमिगोत्रः कुलीनवश्य कथिताः षट्ते ॥२७॥

— एते षट्गोत्राविश्वः षड्गोत्रेणैवेकम्।

सुर्वन्ति कान्यादानं वै नान्येषु दिग्भनेषु च ॥२८॥

—'कान्यकुब्जवंशावली'—ले० पं० मन्मथलाल मिश्र—मन् १६५१ ई० का संस्करण।

△ व्याकरण की दृष्टि से इस चरण का शुद्ध पाठ हमारे विचार में इस प्रकार होना चाहिये—

इत्येते कान्यकुब्जानां गोत्राण्युक्तवचोदशः ॥

अथवा

इमामि कान्यकुब्जानां गोत्राण्युक्तवचोदशामि ॥

बहुत सम्भव है कि मतिराम ने अपनी पुत्री का विवाह वर्यप गोत्र वालों के यहाँ किया हो और बिहारीलाल उसके पौत्र होने के कारण मतिराम के पती हों। साधारणतः मनुष्य की यह सबसे बड़ी निर्वृत्तता देखी जाती है कि वह स्वयं की प्रतिष्ठित सिद्ध करने के लिए किसी प्रतिष्ठित पूर्वज का अथवा पूर्वजों के प्रतिष्ठित नातेदारों से अपने को सम्बद्ध बनाने का प्रयास करता है। यदि बिहारीलाल ने अपने पिता के माना, मतिराम, के साथ अपना सम्बन्ध दिखाने का प्रयत्न किया हो, तो कोई आश्चर्य नहीं।

इसकी पुष्टि में मुझे परम्परागत तथ्य भी मिला है। मतिराम के जीवन-वृत्त सम्बन्धी जानकारी प्राप्त करने के लिए मैं घाटमपुर में ६ मील पूर्व में सँजैती नामक ग्राम में मतिराम के कथित बंदाज रामाधार तिवारी नामक मज्जन के पास पहुँचा। इस सरल धामीरा को अपने पूर्वजों के विषय में कुछ भी ज्ञात नहीं; परन्तु उसने इतना अवश्य कहा कि इन गाँव के पाल में एक बाग भूपण बाबा का कहा जाता है, उन पर मेरा अधिकार होना चाहिये था, पर जमींदारों ने नहीं होने दिया; तथा भूपण के ताम्रपत्र और सनदें मेरे पास थी, किन्तु उनका महत्त्व न जान सकने के कारण मैंने वे नष्ट कर दी। इनसे मेरी यह धारणा दृढ़ हो गई कि इस व्यक्ति का सम्बन्ध भूपण से ही है—मतिराम से नहीं। रामाधार के अपने शब्दों में मतिराम के एक बंदाज (जिनका उल्लेख दोस्तियों ने 'भूपण-विमर्श' की भूमिका में किया है) थे जो सन्ध्यासी हो गये हैं। ऐसी दशा में सँजैती से सामग्री की अधिक माशा न कर मैं तिकवाँपुर गया; यह वहाँ से एक मील दक्षिण-पूर्व दिशा में है। यहाँ मैं सर्वप्रथम डॉ० भद्रवतीकुमार मिश्र और उनके अनुज श्री नन्दकिशोरमिश्र से मिला। ये महानुभाव अपने को भूपण और मतिराम—दोनों में से किसी के जामाता के वंशज कहते हैं, इनारी धारणा है कि वे भूपण के जामाता के बंदाज होंगे, क्योंकि सँजैती के रामाधार तिवारी अब भी इन लोगों को पूज्य कहते हैं। इन महानुभावों ने मुझे बताया कि त्रिपाठी कवियों के घर भूयक्-भूयक् थे, पर उनका द्वार एक था। इन कवियों ने जिन घरानों में अपनी कन्याओं का विवाह किया था, उनकी आर्थिक स्थिति अच्छी नहीं थी, अतएव जामाताओं और कन्याओं को इन्होंने यही बसा लिया था। यही कारण है कि बहुत पूर्व से अब तक हमारे पूर्वजों को बसाने वाले इन कवियों की देहरी को महान् समझा जाता रहा है; हम भी उसकी पूजा करते हैं और वे लोग भी जो त्रिपाठियों के उन जामाताओं के वंशज हैं, जिन्होंने यहाँ आकर अपना

△ व्याकरण की दृष्टि से इस चरण का शुद्ध पाठ हमारे विचार में इस प्रकार होना चाहिये—

कदाचान्नः करयसांज्ञीच शाण्डिल्यनामा उपमनुसंज्ञः ।

== व्याकरण की दृष्टि से इस चरण का शुद्ध पाठ हमारे विचार में इस प्रकार होना चाहिये—

ॐ षड्योत्रयाः त्रिषाः षड्योत्रैवेव केवलम् ॥

पर बनाया था और अब यहाँ से दूर रहते हैं—इतना ही नहीं हमारे यहाँ यह प्रभा-  
सी हो गई है कि प्रत्येक नव-दम्पति गृह-प्रवेश से पूर्व उनकी देहरी को पूजते हैं तथा  
मच्छो का मुण्डन भी इसी स्थान पर किया जाता है। मैंने यह स्थान भी देखा था ;  
इस समय इसके चारों ओर धर्मगढ़पुर के जमींदारों ने एक दीवार लगा दी है। परन्तु  
मे लोभ उमो के पिछवाड़े को पूजते हैं, जहाँ पर उन कवियों के घरों का द्वार था।  
कहना न होगा कि इस कथन से इसी धारणा को आश्रय और बल मिलता है कि  
बिहारीलाल मतिराम के जामाता के ही पोत्र रहे होंगे; इसीलिए उन्होंने अपने को  
उनका 'पती' कहा। संक्षेप में मतिराम का गोत्र 'वत्स' ही था, बिहारीलाल ने अपना  
'कश्यप' गोत्र बताया है, इससे मतिराम के विषय में 'वृत्तकीमुदी' में प्राज्ञ तथ्यों पर  
कोई प्रभाव नहीं पड़ता, प्रत्युत नवीन तथ्य का उद्घाटन होता है।

पिता का नाम और वंश-परम्परा—'शिवसिंह सरोज' के अन्तर्गत विन्तामणि,  
भूपण, मतिराम और नीलकण्ठ नामक चारों कवियों को रत्नाकर त्रिपाठी का पुत्र  
कहा गया है। कहने की आवश्यकता नहीं कि भूपण-कृत 'शिवराज भूपण' में तो इस  
बात की पुष्टि हो जाती है कि रत्नाकर भूपण के पिता थे, परन्तु अग्यत्र कहीं भी  
ऐसा उल्लेख नहीं मिलता जिसके आधार पर शेष तीनों कवियों को भी उनका पुत्र  
कहा जा सके। ऐसी दशा में केवल किंवदन्तियों के आधार पर ही हम रत्नाकर  
त्रिपाठी को अपने आलोच्य कवि का जनक मान लें तो यह लकीर पीटने के अतिरिक्त  
और कुछ न कहा जायगा। यदि और कोई साध्य न होता तो ऐसा भी कर सकते थे,  
पर जब 'वृत्तकीमुदी' में मतिराम ने स्वयं अपने पिता का नाम विद्वनाथ कहा है<sup>१</sup>,  
तो इसमें मन्देह करने का कोई कारण नहीं। परन्तु भूपण और मतिराम के बन्धुत्व  
की भावना पर विद्वानों करने वाले विद्वानों को यह स्वीकार नहीं हो पाता कि  
विद्वनाथ मतिराम के पिता हो सकते हैं, यही कारण है कि सर्क के प्रभाव में उन्होंने  
'वृत्तकीमुदी' को ही अप्रामाणिक घोषित कर दिया है। हमने मतिराम के प्रसिद्ध  
ग्रन्थों के साथ इसकी तुलना करके परीक्षा कर ली है कि यह निश्चिन्ता पुत्र मतिराम  
की रचना नहीं; प्रागे इस पर विस्तार के साथ विचार भी किया गया है<sup>२</sup>। अतएव  
इस ग्रन्थ के माध्य से हमें यह मानने में सकोच नहीं कि मतिराम के पिता का नाम  
विद्वनाथ था।

अस्तु, भूपण और मतिराम के सहोदर होने का जहाँ तक प्रश्न है, उस पर  
भी विचार किये लेते हैं। अस्तुतः यह धारणा शिवसिंह सरोज की ही नहीं, हमने भी

१. दे० तिनके तनय उदारमति विद्वनाथ हुब नाम ।

दुतिपर भुतिपर को अनुज सकल गुननि को धाम ॥

तामु पुत्र मतिराम कवि निज मति के अनुसार ।

सिंह सरोज गुजान की बरन्यो गुजस अपार ॥

(बृन्दवार संस्कृत—पंचन प्रकाश)

२. दे० तृतीय अध्याय—'बृन्दसार संग्रह' और 'वृत्तकीमुदी' अथर्व ५८ ।

४३ वर्ष पूर्व सूर्यमल्ल ने अपने 'वंश भास्कर' में<sup>१</sup> तथा इनसे भी पहिले मीर गुलाम अली बिलग्रामी ने संवत् १८०३ वि० में अपने 'तजकरा-ए-मर्व आशान' नामक फारसी ग्रन्थ के अन्तर्गत<sup>२</sup> चिन्तामणि, भूपण और मतिराम को भाई कहा है। परन्तु हमारे विचार में अपने पारस्परिक सम्बन्धों अथवा किसी दूर के नाते के कारण ये भाई कहनाते गृहे होंगे, जिसको परम्परा से सुनकर इन ग्रन्थकारों ने लिख दिया है और तो क्या, स्वयं गुलाम अली का यह कथन कि चिन्तामणि कोड़े जहाँनावाद का रहने वाला था<sup>३</sup>, इस बात की पुष्टि करता है कि यह कवि वहाँ से आकर ही तिकवाँपुर में बसा था। मतिराम ने अपने पूर्वजों का निवास-स्थान बनपुर लिखा ही है<sup>४</sup>। बहुत सम्भव है कि भूपण का जन्म-स्थान भी कोई अन्य स्थान रहा होगा। बिहारीलाल त्रिपाठी के इस कथन से कि नृप हम्मीर ने इन तीनों कवियों को सम्मानपूर्वक तिकवाँपुर में बसाया था<sup>५</sup> और भी स्पष्ट हो जाता है कि उक्त तीनों कवि न तो एक स्थान के रहने वाले थे और न एक परिवार के सदस्य ही थे। ऐसी दशा में याज्ञिक-त्रय की इस कल्पना को भी स्थान नहीं मिल सकता कि विद्वनाथ ने मतिराम को रत्नाकर से गोद ले लिया होगा<sup>६</sup>।

कहने का अमिप्राय यह है कि चिन्तामणि और भूपण—इन दोनों में से किसी के भी साथ मतिराम का महोदरत्व नहीं जोड़ा जा सकता; संयोग की बात यह है कि ये तीनों ही त्रिपाठी थे, यदि इसमें इनके सहोदर होने का भ्रम फैल गया हो तो कोई आश्चर्य नहीं।

मतिराम ने अपने में पूर्व की चार पीढ़ियों का परिचय 'वृत्तकोमुदी' के अन्तर्गत दिया है। इसके अनुसार बनपुर निवासी चक्रमणि के पुत्र गिरिधर त्रिपाठी थे, इनके पुत्र का नाम था बलभद्र; बलभद्र त्रिपाठी के तीन पुत्र थे—धुतिधर, धुतिधर और विद्वनाथ; विद्वनाथ इन तीनों में सबसे छोटे थे,

१. दे० इन हो विनय कष्ट पहिले वा इतर

बुदेलन भूमै राज भाषा कवि-विप्र तीन।

लेठी भ्रात भूपन र मध्य मतिराम, तोजी

चिन्तामणि विदित भये ये कविता प्रवीन ॥

—'माधुरी' (वर्ष २, खण्ड २, संख्या ६), पृ० ७३६ से उद्धृत

२-३. "चिन्तामणि 'कवित्त विचारे' का बंरा कोड़े-जहाँनावाद का रहने वाला था। इसके दो भाई भूपण और मतिराम थे, जो अच्छे शायर थे।"

—'माधुरी' (वर्ष २, खण्ड २, संख्या ६), पृ० ७३६ से याज्ञिक महोदयों द्वारा उद्धृत मुंशी देवीप्रसाद के पत्र का अंश, जो गुलाम अली के कथन का अंश है।

४. 'त्रिपाठी बनपुर बने'..... (वृत्तकोमुदी)।

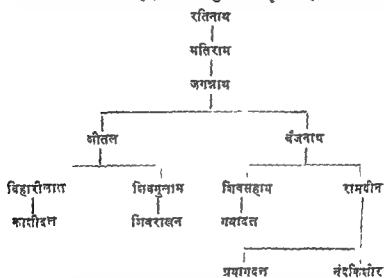
५. दे० भूपन चिन्तामणि तहाँ कवि भूपन 'मतिराम'।

नृप हमीर सम्मान ले कोन्हे निज-निज नाम ॥

(रसचन्द्रिका)

६. दे० 'माधुरी' (वर्ष २, खण्ड २, संख्या ६), पृ० ७३६।

मतिराम के ये ही पिता थे<sup>१</sup> । मतिराम के बाद कौन हुए, इसका प्रामाणिक वर्णन नहीं मिलता । यद्यपि बिहारीलाल त्रिपाठी ने अपने को मतिराम के पती, जगन्नाथ का नाती और सीतल का पुत्र कहा है<sup>२</sup>; परन्तु इससे स्पष्ट नहीं हो पाता कि जगन्नाथ मतिराम के पुत्र थे; ऊपर निवेदन भी किया जा चुका है कि बिहारीलाल त्रिपाठी मतिराम की पुत्री के पौत्र रहे होंगे ; ऐसी दशा में जगन्नाथ मतिराम के पुत्र नहीं माने जा सकते—उनके आमाता रहे होंगे । वैसे भी बत्सयोगीश्वर मतिराम का आत्मज कदम्पयोगी जगन्नाथ कैसे हो सकता है ? इधर पं० विद्वनाथप्रसाद मिश्र ने तिकुर्वा-पुर के शिवसहाय तिवारी द्वारा मथुरा के चौबो की बही में लिखित अपनी वंश-परम्परा का उल्लेख किया है<sup>३</sup>, जिसके अनुसार वंश-वृक्ष यों होगा—



इससे स्पष्ट है कि वंशावली लिखने वाले शिवसहाय तिवारी रामदीन के भाई थे । परन्तु मुझे तिकुर्वापुर निवासी पं० शिवप्रसाद तिवारी के पौत्र गन्द्रबि

१. दे० त्रिपाठी बनपुर बसे बत्स योग्य मुनि येह ।  
 विबुध चक्रमणि पुत्र तहँ गिरिधर गिरिधर देह ॥  
 भूमिदेव बलमद हुव तिनहि तनुज मुनि-गान ।  
 मंडित पंडित मंडलो, मंडन मही महान ॥  
 तिनके सनय उदार मति विद्वनाथ हुव नाम ।  
 सुतिधर सुतिधर को अनुज सकस गुननि को घाम ॥  
 तासु पुत्र मतिराम कवि.....

२. दे० हँ पंती मतिराम के मुकवि बिहारीलाल ।  
 जगन्नाथ नाती विदित सीतल मुन मुन बाल ॥  
 (रमचन्द्रिका)

३. दे० बड़ी 'भूषण', पृ० ६७ ।

तिवारी से रामदीन का एक खण्डित छन्द प्राप्त हुआ है<sup>१</sup>, जिसके अनुसार उनके अग्रज का नाम विश्वनाथ है—शिवमहाय का तो नाम भी नहीं। अतः शिवसहाय नामक किसी व्यक्ति द्वारा दिया गया यह वंश-परिचय प्रामाणिक नहीं माना जा सकता। बिहारीलाल के अड़ोस-पड़ोस का यह व्यक्ति प्रतीत होता है, जिमने सुनी-सुनाई बातों के आधार पर मतिराम को रतिनाथ का और जगन्नाथ को मतिराम का पुत्र तो कहा ही है, बिहारीलाल और रामदीन नामक कवियों के साथ घपना भी सम्बन्ध जोड़ दिया है।

जन्म-भूमि और निवास-स्थान—‘वृत्तकौमुदी’ में मतिराम ने अपने पूर्वजों का निवास-स्थान बनपुर कहा है<sup>२</sup>। यही उनकी भी जन्म-भूमि होगी, क्योंकि इनके प्रपौत्र बिहारीलाल त्रिपाठी का यह कथन कि हम्मीर ने इन्हें तिकवाँपुर में सम्मान के साथ बसाया था<sup>३</sup>, इस और स्पष्ट भकेत करती है कि तिकवाँपुर इनकी जन्म-भूमि नहीं था।

बनपुर की भौगोलिक स्थिति क्या थी, इस विषय में निश्चय के साथ कुछ नहीं कहा जा सकता। पं० भागीरथप्रसाद दीक्षित ने आरम्भ में यह कल्पना की थी कि ‘बनपुर’ तिकवाँपुर का सक्षिप्त रहा होगा<sup>४</sup>; और अब तिकवाँपुर के निकटवर्ती किसी खण्डहर को मानने लगे हैं<sup>५</sup>; किन्तु इन दोनों बातों में से एक भी सत्य प्रतीत नहीं होती। न मतिराम इतना भाषा-विज्ञान जानते थे कि तिकवाँपुर का बनपुर बना लेते और न तिकवाँपुर के समीप इस नाम का कोई स्थान ही रहा है—समस्त कानपुर जिले की वर्तमान सीमा के भीतर इस नाम का कोई स्थान नहीं था। मुझे खोज में बनपुर नाम का छोटा-सा गाँव मिला है, जो अब भी जिला फतेहपुर की सीमा में अवस्थित है। ऐतिहासिक के तीन प्रसिद्ध कवि—दूल्हा, कालिदास त्रिवेदी

१. दे० भूषन, मुकवि चिन्तामनि.....

मतिराम जू को पनाती प्रगट.....

परमारथ भी सीन्हों नाती जगन्नाथ को.....

जगत यह जानत है.....

जगत जगत वेद विद्या प्रधीन है।

सीतल श्री बंजनाथ जाको तन मन धन

.....देवता अधीन है।

विदित बिहारीलाल कविवर विश्वनाथ

तिनको अनुज द्विज नाम रामदीन है॥

२. तिरपाठी बनपुर बसैं.....

(छन्दसार संग्रह : पंचम प्रकार)

३. दे० चिन्तामनि भूषन तहाँ कवि भूषन मतिराम ।

नृप हमीर सम्मान सैं कीन्हें निज-निज घाम ॥

(रसचन्द्रिका)

४. दे० वही ‘हस्तलिखित पुस्तकों की खोज’, पृष्ठ १७।

५. दे० वही ‘भूषण-विमर्श का प्राक्कथन’, पृष्ठ २०।

और कबीर—तो यहाँ के रहने वाले थे ही, मतिराम को भी वहाँ के लोग अपने यहाँ का कवि मानते हुए अत्यन्त शौर्य के साथ कहा करते हैं—

ऊँच गाँव अगई बरस और बरस तर गौड़ ।

बीच नवगर्वा हम उसे जो कबीरों का गाँव ॥<sup>१</sup>

मेरे विचार में मतिराम का जन्म यहीं हुआ होगा, क्योंकि अनश्रुतियों में कुछ तो सत्य होता ही है । सम्भव है मतिराम यहाँ पर्याप्त समय तक रहे भी हों और बाद में जब अधिक प्रसिद्ध हुए तो हमीर ने इन्हें अपने राज्य में रहने के लिए बुला लिया हो, जिसके परिणामस्वरूप तिकवाँपुर उनका निवास-स्थान बन गया । वैसे भी उनका निकट गाँव से तिकवाँपुर जाना अधिक गमल प्रदीत नहीं होता । इधर सूर्यमल्ल का यह कथन कि बुन्देलों की भूमि में भ्रमण, चिन्तामणि और मतिराम नामक कवि रहते थे<sup>२</sup>, इसी ओर संकेत करता है कि मतिराम बुन्देलखण्ड में स्थित बनपुर के ही मूल निवासी थे ।

गुरु और सम्प्रदाय—मतिराम के गुरु कौन थे, इस सम्बन्ध में किसी भी प्रकार का उल्लेख नहीं मिलता—यहाँ तक कि इनके ग्रन्थों के भारद्वाज में जो स्तुति-परक छन्द हैं, उनमें भी कहीं पर 'गुरु' शब्द तक का प्रयोग नहीं हुआ । यदि वास्तव में इनके कोई गुरु होते तो अपनी आरम्भिक कृतियों में कम से कम उनका उल्लेख अवश्य करते । हमारी धारणा है कि इस सरल-हृदय कवि का कोई धर्म-गुरु नहीं था, इसी-लिए उसने कोई संकेत नहीं दिया ।

जहाँ तक इनके सम्प्रदाय-विशेष के अनुमायी होने का प्रश्न है, इन विषय में भी कुछ शक नहीं । इनके भक्ति-परक छन्दों से यद्यपि किसी प्रकार का निष्कर्ष निकालने का प्रयत्न कर सकते थे, परन्तु मे एक तो संख्या में कम हैं और दूसरे इनमें किसी एक देवता पर विद्वान् प्रकट नहीं किया गया ; अतएव इनसे यह धारणा नहीं बनाई जा सकती कि अमुक देवता इनका आराध्य था इसलिए ये अमुक सम्प्रदाय में दीक्षित थे । इसके साथ ही साथ यह कहना भी उचित प्रतीत नहीं होता कि इन्होंने गमी मनी का समन्वय किया, कारण उस युग के दृश्यादी कवि को अध्यात्म-चिन्तन का दृष्टना अवसर ही नहीं था । मतिराम जीवन पर्यन्त दरबारी कवि रहे, अतः यह कल्पना करने का कोई आधार नहीं मिलता कि उन्होंने किसी सम्प्रदाय-विशेष में 'दीक्षा' ली होगी ।

आध्यवसाय—रीतिवादी कवियों के जीविकोपायन का एव-मात्र साधन राजाधन था । मतिराम ने भी अपने बिचोर-काल से लेकर मृत्यु-पर्यन्त लगभग ८० वर्ष के

१. यह छन्द मुझे बनपुर निवासी पं० मिश्रनाथजी दाधिन से प्राप्त हुआ है ।

२. द० इन ही विनय कान्ति पहिले का इतर

बुन्देलन भूमि कज भाषा कवि विप्र सोन ।

जंठी भ्रात मयन व मध्य मतिराम, तीजी

चिन्तामणि विदित भये थे कविता प्रवीन ॥

'माधुरी' (वर्ष २, सङ्क २, संस्करण २), पृ० ७२६ से ७२७ ।

दीर्घ रचना-काल में अनेक राजदरबारों में सम्मान प्राप्त किया, परन्तु ये किसी भी आश्रय-दाना के यहाँ अधिक समय तक नहीं रहे, यह निश्चित है। संवत् १६७६ वि० में नौरोंज के उत्सव पर जहाँगीर ने आगरे में 'गुल-ए-आफ़ाँ' नामक शाही उद्यान की यात्रा की थी, उसी अवसर पर मतिराम सम्राट की आज्ञा से 'फूल-मंजरी' की रचना कर वहाँ से पुरस्कार प्राप्त करने के बाद चले आये होंगे। इसके बाद ये वहाँ रहे, इसका कोई प्रमाण नहीं मिलता; यदि ये जहाँगीर के आश्रय में रहे होते तो उसकी अपनी पुस्तक 'तुजुक-ए-जहाँगीरी' में इनका उल्लेख अवश्य होता। दूसरे उस समय इनकी कम अवस्था और 'फूलमंजरी' का महत्त्वहीन होना भी इन्हें मुगल दरबार के योग्य सिद्ध नहीं करता।

इसके पश्चात् मतिराम किसके आश्रय में रहे, इसका संकेत 'तलितललाम' की रचना से पूर्व नहीं मिलता—यद्यपि इस समय ये 'रसरत्न' जैसा उत्कृष्ट ग्रन्थ की रचना कर चुके थे। कुछ विद्वानों का अनुमान है कि ये शाहजहाँ के यहाँ रहे, जबकि दूसरे इनका औरंगजेब के आश्रय में भी रहना मानते हैं। कहना न होगा कि औरंगजेब के यहाँ ये रहे, यह कथन संगत प्रतीत नहीं होता, क्योंकि उसके राज्यारोहण करते ही कलाकार दिल्ली छोड़ गये थे। हाँ, शाहजहाँ के दरबार में ये रहे हों तो हो सकता है, पर हमें इसका कोई प्रमाण नहीं मिला। बंसे इतना निश्चित है कि ये बैठे नहीं रहे; राजदरबारों में आयोजित कवि-गोष्ठियों में भाग लेकर पुरस्कृत होते रहे होंगे। हमीर द्वारा अपने राज्य की सीमा में इनका बसाया जाना यही सिद्ध करता है। मध्य प्रदेश के गामक हमीर के विषय में कोई ऐतिहासिक आलेख उपलब्ध नहीं है, पर उनका शासन-काल संवत् १७३७ वि० से पूर्व ही था, क्योंकि इसके बाद यह क्षेत्र छत्रमाल बुन्देले के अधिकार में आ गया था और फिर संवत् १७६१ वि० तक यह युद्ध-क्षेत्र बना रहा<sup>१</sup>; हमारा अनुमान है कि मतिराम बूँदी जाने से पूर्व ही तिकर्वापुर में आ बसे थे।

बूँदी-नरेश राव भाऊसिंह हाड़ा का शासन-काल संवत् १७१५ वि० से संवत् १७३४ वि० तक है; राज्यारोहण के पश्चात् प्रथम तीन वर्ष तक वे आत्माराम गौड़ के साथ और फिर औरंगजेब की सेवा में शाहमुजा, शिवाजी आदि के साथ युद्ध करने में व्यस्त रहे; संवत् १७२१ वि० से संवत् १७२५ वि० तक औरंगजेब की आज्ञा से युद्ध में संलग्न रहे, तदुपरान्त उन्हें शाह आलम के साथ अपने जीवन के शेष दिन औरंगाबाद में व्यतीत करने पड़े<sup>२</sup>। अतः यह निश्चित है कि मतिराम ने बूँदी में रहने के समय अर्थात् संवत् १७१८-२१ वि० के बीच ही 'तलितललाम' की रचना के फलस्वरूप ४ सहस्र मुद्राएँ, २२ हाथी तथा रिडी-चिड़ी नामक दो ग्राम पुरस्कार में

१. दे० 'इम्पीरियल गेजेटियर', भाग १३, पृ० १४।

२. दे० बही 'मशासिम्तु उमरा' (अनुवादक—अबुलक़ादिर), पृ० २५८-५९; तथा 'शाय का राजस्थान' (मन् १९५० ई० में प्रकाशित), भाग २, पृ० ६०-६७।



प्राप्त किये होंगे और फिर वहाँ से चले आये होंगे। ऐसा प्रसिद्ध भी है कि ये महाराज आश्रयदाताओं ने घन प्राप्त कर घर आ जाने थे और जब आयस्यवता पड़ती थी तो फिर किसी को खोज लेते थे; रीतिकान्त के अनेक कवियों के विषय में यही बात कही जाती है।

इनके पदवाचु इन्होंने भोगनाथ के आश्रय में 'सतसई' की रचना की। भोगनाथ का स्थान और समय-काल अज्ञात है, पर 'सतसई' के अन्तर्गत शिवाजी के प्रति श्रद्धांजलि के रूप में एक दोहा देखने से इस कल्पना को प्रथम मिलता है कि इस ग्रन्थ की रचना शिवाजी के निधन के पदवाचु अर्थात् संवत् १७३८-४० वि० के बीच हुई होगी। जैसे भोगनाथ से पूर्व ये शिवाजी के दरबार में भी गये होंगे, क्योंकि उनकी प्रशस्ति में भी इनके लिये हुए दो छन्द मिलते हैं। छत्रनाम बुन्देला की प्रशंसा में इनका छन्द भी सम्भवतः भोगनाथ के यहाँ से आने से पूर्व का है।

उपयुक्त रचनाओं के अतिरिक्त मतिराम जिन तीन आश्रयदाताओं के यहाँ रहे, वे हैं—ज्ञानचन्द, फतहगढ़ और स्वरूपसिंह बुन्देला। इन तीनों का उल्लेख 'वृत्तकौमुदी' में हुआ है। कुमायूँपति ज्ञानचन्द के नाम से मतिराम ने 'घलवार पञ्चादिका' की रचना की यह छोटी-सी पुस्तिका उन्होंने संवत् १७४७ वि० में समाप्त की। अतः कुमायूँ नरेश के यहाँ भोगनाथ का आश्रय छोड़ने के बाद से ही रह रहे होंगे। 'शिवसिंह सरोज' में भी मिला हुआ है कि मतिराम उद्योतचन्द (ज्ञानचन्द के पिता) के आश्रय में बहुत दिन रहे। जो हो, इतना अवश्य है कि संवत् १७४७ वि० के कुछ समय पदवाचु ही ये यहाँ से चले आए होंगे, क्योंकि इस समय के पदवाचु कुमायूँ प्रदेश औरगजेब के हाथ में आ गया था।

कुमायूँ से लौटने हुए मतिराम कदाचित् धीनगर-नरेश फतहगढ़ के दरबार में गये होंगे; क्योंकि 'वृत्तकौमुदी' में इनका नामोल्लेख मिलता है। डा० शिवसिंह सरोज ने इन महाराज को बुन्देलखण्ड-स्थित धीनगर का शासक कहा है और मतिराम का विगल-ग्रन्थ इन्हीं को समर्पित माना है। किन्तु यह भ्रामक है; कारण 'छन्द-सार संग्रह' (वृत्तकौमुदी) स्वरूपसिंह बुन्देला को समर्पित हुआ है। हमारी धारणा

१. दे० भाऊ के प्रभाव असंकारन विषय आनि,

नूतन बनाय ग्रन्थ ससितलसाम नाम।

संसद को पाय सो नरेशन सुनाय दबि,

रोम् पे बढ़ाय बहूँ आगम जितेक काम ॥

सब पट भूषन द बारन बसीत बहे

पाइसहु बति द दए खड सहस काम।

गेहहि इति गज निवाहन बहुरि बये,

पाहनि के प्राप्त के रिरी द चिरी दुषगाम ॥

यही 'मतिराम मकरद', पृ० ४३ से गुप्तमल्ल के 'बंगमाहुर' का यह छन्द उद्धृत किया

है कि ठाकुर माहब उक्त पिंगल-ग्रन्थ को न देख सकने के कारण ग्रन्थ और प्राथम्य-दाता दोनों के नामों के सम्बन्ध में भ्रम कर गये हैं—‘छन्दमार संग्रह’ के स्थान पर ‘छन्दसार पिंगल’ और स्वरूप शाह के स्थान पर फतहशाह लिख गये हैं। वास्तव में फतहशाह गढ़वाल अवस्थित धौनगर के निवासी थे, जिसका कि बुन्देलखण्ड अवस्थित धौनगर से कोई सम्बन्ध नहीं। उनका समय भी सवत् १७५६ वि० तक है। मतिराम का इनके यहाँ जाना सवत् १७५३-५४ वि० के प्राप्त-पाप्त ही प्रतीत होता है, क्योंकि स्वरूपमिह बुन्देला के नाम से लिखी गई ‘वृत्तकोमुदी’ सवत् १७५८ वि० में नमाप्त हुई। इसका विनाश कलेवर यह सिद्ध करता है कि वृद्ध मतिराम को इसे लिखने में कम से कम ३-४ वर्ष अवश्य लगे होंगे। कहना न होगा कि हमारे कवि की यह अन्तिम रचना थी। यद्यपि इसके बाद भी मध्यदेश के किन्हीं भगवन्त नृप की प्रशस्ति में भी उनका रचा हुआ एक छन्द कहा जाता है; पर हमारे विचार में यह दत्तर मतिराम का है।

यात्राएँ—मतिराम ने अपने जीवन-काल में कितनी यात्राएँ की यह ठीक-ठीक ज्ञान नहीं; पर उनका अनेक प्राथम्यदाताओं के यहाँ जाना यह सिद्ध करता है कि यह कवि अपने जीवनकाल में बहुत घूमा था। कतिपय विद्वानों की यह धारणा है कि मतिराम और भूपण—दोनों ने ही साय-माय यात्रा की थी; यह असम्भव नहीं क्योंकि दोनों के ही कतिपय स्फुट छन्द भाऊसिंह, शिवाजी, छत्रसाल, फतहशाह और भगवन्त नृप की प्रशंसा में उल्लेख होते हैं, पर इसकी पुष्टि में कोई ठोस प्रमाण नहीं मिलता। वास्तव में यदि ये लोग साय-माय यात्रा करते तो इनके छन्दों से कुछ संकेत अवश्य मिलता। भगवन्त नृप की प्रशंसा में लिखा गया भूपण का छन्द उनकी मृत्यु के बाद का है, जबकि मतिराम का उनके जीवनकाल का है। हमारा अनुमान है कि मतिराम ने इन महाराजाओं के यहाँ स्वतन्त्र रूप से यात्रा की होगी।

किंवदन्तियाँ—मतिराम और भूपण के विषय में मिर्जापुर और इसके आस-पास अनेक किंवदन्तियाँ प्रचलित हैं; किन्तु इनमें इतना अन्तर है कि इन पर विश्वास नहीं किया जा सकता—किमी के अनुसार ये भूपण के विषय में हैं और कोई इन्हें मतिराम पर लागू करता है। इनकी पुष्टि में कोई प्रमाण भी नहीं है। मतिराम के विषय में एक-दो बातें प्राथम्यदाताओं द्वारा दिये गये दान के विषय में प्रसिद्ध हैं, जिनका हम ऊपर उल्लेख कर आये हैं; इनकी पुष्टि भी हो जाती है, अतः विवाय इनके और किसी किंवदन्ती को विश्वसनीय नहीं कहा जा सकता।

मृत्यु—मतिराम की मृत्यु कब और कहाँ हुई, इस विषय में कुछ भी ज्ञान नहीं। विभिन्न विद्वानों ने अपने-अपने अनुमान प्रस्तुत किये हैं, जो केवल इनके रचना-काल के आधार पर हैं। मतिराम की अन्तिम रचना ‘वृत्तकोमुदी’ है, जो सवत् १७५८ वि० में नमाप्त हुई। अतः यह निश्चित है कि इनके पदचान् ही उनका स्वर्गवास हुआ। हमारी धारणा है कि ये स्वरूपमिह बुन्देला के यहाँ से ग्रन्थ नमाप्ति

के पश्चात् ही तिकर्वापुर चले पाये होंगे, जहाँ सन् १७५८ वि० के आस-पास लगभग ६७ वर्ष की अवस्था में इनकी मृत्यु हुई होगी, पर किस रोग से यह प्रज्ञात है ?

आयु—अन्त में मतिराम की आयु के सम्बन्ध में एक बार पुनः विचार करना आवश्यक जान पड़ता है, क्योंकि आज के युग में यह सहज ही विस्मयनीय नहीं हो पाता कि कोई व्यक्ति साधारणतः ६६-६७ वर्ष की दीर्घकालावधि तक जीवित भी रह सकता है—विशेषण उम्र दशा में जबकि वह विलासी वातावरण में अपने जीवन का अधिकांश भाग व्यतीत कर चुका हो। फिर भी यह काल इतना अधिक नहीं कि अनायास ही असम्भव कह दिया जाय। इधर यह परम्परागत मान्यताओं के विपरीत भी नहीं—मिश्रबन्धुओं ने इनकी आयु १०० वर्ष की स्वीकार की है<sup>१</sup>, जबकि पात्रिक-त्रय ने इन्हें ६६ वर्ष तक जीवित माना है<sup>२</sup>। पंडित कृष्णविहारी मिश्र ने इनकी अवस्था का यद्यपि सीधा उल्लेख नहीं किया, तथापि उनके विवेचन से यह निष्कर्ष निकाल लेना कठिन नहीं कि ये कम से कम ८७ वर्ष तक जीवित रहे<sup>३</sup>। वैसे यह अवस्था एक प्रकार से कम भी की जा सकती है और वह ऐसे कि हम 'फूलमजरी' अथवा 'छन्दसार संग्रह' और 'अलंकार पचाशिका' को या फिर तीनों ही ग्रन्थों को उनकी कृतियाँ न मानें। 'फूलमजरी' को अप्रामाणिक मानने से अधिक से अधिक १५ वर्ष<sup>४</sup> तथा 'अलंकार पचाशिका' और 'छन्दसार संग्रह' को अप्रामाणिक मानने से अधिक से अधिक १८ वर्ष एव तीनों को अप्रामाणिक मानने से ३३ वर्ष<sup>५</sup> उनकी उपर्युक्त अनुमानित आयु में से और कम किये जा सकते हैं। परन्तु ऐसा करने से हमारे सम्मुख घनेक प्रश्न उठ खड़े होंगे, जिनका सहज ही समाधान नहीं हो सकता। यदि 'फूलमजरी' को अप्रामाणिक माना जाय तो स्वभावतः यह प्रश्न सामने आता

१. मिश्रबन्धुओं ने इनका जन्म सन् १६७३ वि० और मृत्यु सन् १७७३ वि० माना है।

अन्यः दस दिनांक से इनका जीवन-काल १०० वर्ष बढ़ता है।

[दि० 'हिन्दी नवज्ञान' (तृतीय मण्डल), पृ० ४२६-६१।]

२. पत्रिक महोदय इनका जन्म सन् १६६४ वि०, मृत्यु सन् १७२० वि० तथा आयु ६६ वर्ष मानते हैं।

[३० 'माधुरा' (अ० २, गद्य २, सहा ६), पृ० ७३८।]

३. मिश्रजी मतिराम का जन्म सन् १६६० वि० स्वीकार करते हैं तथा 'अलंकार पचाशिका' (रचना-काल सन् १७४७ वि०) को ही रचना मानते हैं—किन्तु 'वृत्तशेखरी' (छन्दसार संग्रह) की विर्मा अन्य मतिराम की रचना मानते हैं। इस प्रकार यह निश्चय होता है कि ये (मतिराम) ८७ वर्ष तक तो जीवित रहे हों।

[३० उक्त 'मतिराम ग्रन्थिका' की भूमिका, पृ० २३०-३८।]

४. 'रसरात्रि' सन् १७०० वि० के अन्तर्गत की रचना है (दि० तृतीय अध्याय—'रसरात्रि' का रचना-काल)। यदि यदि ये इसे कम से कम २५ वर्ष की अवस्था में ही लिखा हो तो उनका जन्म सन् १७७५-७६ वि० के लगभग टकरेगा। 'फूलमजरी' को प्रामाणिक मानने पर इनका जन्म सन् १६६१ वि० के आस-पास मानना ही पड़ता है।

५. 'छन्दसार संग्रह' और 'अलंकार पचाशिका' को अप्रामाणिक मानने पर मतिराम का स्वभावतः सन् १६४७ वि० ('अलंकार पचाशिका' का रचना-काल) से पूर्व ही मानना पड़ेगा। चूंकि 'तत्त्वसंग्रह' का रचना-काल सन् १७३६ वि० के आस-पास है (दि० तृतीय अध्याय) ; अतएव इनका मृत्यु सन् १७३६ वि० के आस-पास मानना होगा और इस दिग्दर्श से उनकी उम्र ५१ अनुमानित आयु में से १८ वर्ष कम किये जा सकते हैं।

हैं कि 'रमराज' जैसी प्रौढ़ कृति से पूर्व उनकी कोई न कोई अप्रौढ़ रचना अवश्य होनी चाहिए—और जब 'फूलमंजरी' उपलब्ध है तो क्यों न इसे उनकी रचना माना जाय ? इसका रचना-काल भी तो दूर नहीं पड़ता । इसी प्रकार यदि 'छन्दसार संग्रह' को मतिराम की रचना स्वीकार नहीं किया जाता तो एक तो हम परम्परा से प्रसिद्ध उनकी 'पिंगलसम्बन्धी रचना' को तिरस्कृत करते हैं; दूसरे ऐसी कल्पना के लिए भी प्रस्तुत होते हैं जिस पर सहज ही विद्वांस नहीं किया जा सकता । बात यह है कि 'छन्दसार संग्रह'-कार मतिराम ने 'दाता एक ऐमो' इत्यादि छन्द में अपने आश्रयदाता अथवा परिचित के रूप में जिन महाराज जगसिंह और जमवन्तसिंह की प्रशंसा की है वे प्रसिद्ध मतिराम से अवश्य परिचित रहे होंगे क्योंकि इनके आश्रयदाता राव भाऊसिंह हाडा के कमरा मित्र और बहनोई होने के नाते । 'ललितलताम' की रचना के समय ये दोनों महाराज बूँदी आते-जाते ही थे । अतः यह कैसे स्वीकार किया जा सकता है कि 'छन्दसार संग्रह' और 'ललितलताम' जैसी प्रौढ़ कृतियाँ लिखने वाले एक ही नाम के दो भिन्न कवि एक ही समय में उक्त दो महाराजों से मिले अथवा उनके आश्रय में रहे । इधर 'सतसई' से भी स्पष्ट है कि मतिराम शिवाजी के सम्पर्क में आये होंगे, जबकि 'छन्दसार संग्रह' के उक्त छन्द में भी शिवाजी की प्रशंसा शानी के रूप में जिस प्रकार की गई है वह भी इसके रचयिता का उनके साथ सम्पर्क सिद्ध करती है । तब क्या एक बार पुनः यही स्वीकार करें कि दो भिन्न मतिराम शिवाजी के यहाँ भी रहे और वह भी एक समय में, क्योंकि दोनों ग्रन्थों—'सतसई' और 'छन्दसार संग्रह' का रचना-काल अधिक दूर नहीं पड़ता—दूसरे इन दोनों के शिवाजी सम्बन्धी छन्दों से तो ऐसा ही प्रतीत होता है कि इनकी रचना से पूर्व ही कवि मिला था । कहना न होना कि इन सभी ग्रन्थों का समाधान केवल एक प्रकार में ही हो सकता है और वह यह कि उक्त तीनों ग्रन्थों को प्रसिद्ध मतिराम की ही रचनाएँ स्वीकार करते हुए उनकी आयु को ६६-६७ वर्ष की मान लेने में किसी प्रकार का संकोच न करें ।

### (आ) व्यक्तित्व

वेश-भूषा, प्रकृति और प्रतिभा ही व्यक्तित्व के ऐसे उपकरण हैं, जिनके प्रकाश में एक व्यक्ति को दूसरे से पृथक् किया जा सकता है । अतः इन्हीं के आधार पर हम मतिराम का व्यक्तित्व-चित्र प्रस्तुत करने का प्रयत्न करेंगे ।

वेश-भूषा—वेश-भूषा यद्यपि व्यक्तित्व का स्थूल अंग है, किन्तु इससे व्यक्ति विशेष के वातावरण और उसकी मानसिक अवस्था का अनुमान लगाने में दर्याप्त सहायता मिलती है । दुर्भाग्य ने आज मतिराम का कोई चित्र उपलब्ध नहीं, जिसे देखकर उनकी वेश-भूषा आदि के विषय में कुछ कह सकते । 'हिन्दी नवतरंग' के अन्तर्गत जो चित्र दिया गया है, वह मिथवन्धुओं की कल्पना मात्र है, उससे कम से कम इनके विषय में कोई अनुमान नहीं नग पाता, भले ही दो-तीन पीढ़ी पहले के

किसी ग्रामीण कवि की कल्पना की जा सकती हो। वैसे भी उस युग की किसी भी चित्र-शैली में इस चित्र का-सा पहनावा नहीं मिलता, केवल वही वेग-भूषा मिलती है, जो मुगल शासक और दरबारी लोग धारण करते थे। इधर बिहारी आदि कवियों के जो चित्र देखने को मिलते हैं, उनसे भी इसी वान की पुष्टि होती है। हमारी धारणा है कि दरबारी होने के नाते मतिराम की वेग-भूषा भी कुछ ऐसी ही रही होगी; पर उनका हीतटोल और शरीर की गठन कमी थी, इस विषय में कुछ नहीं कहा जा सकता।

**प्रकृति और स्वभाव**—किसी भी व्यक्ति की प्रकृति और उसके स्वभाव के सम्बन्ध में जितना उसके साहचर्य से जाना जा सकता है और किसी से नहीं। आज न तो मतिराम ही हमारे बीच हैं और न उनका कोई अन्तरंग मित्र ही, जो हमें उनके विषय में कुछ पता सफ़्त। किन्तु उनके ग्रन्थ अवश्य ही हमारे गाय हैं, अतः बहुत कुछ इन्हीं के आधार पर कहा जा सकता है। यह सच है कि रीतिवासी कवियों के साहित्य को देखकर उनकी वास्तविक मनोवृत्ति तक पहुँचना कठिन है, क्योंकि इस पर कवि की अपेक्षा आश्रयदाताओं के व्यक्तित्व की छाप अधिक है; फिर भी कवि की अग्रिमव्यक्ति अपनी होती है और वह उसके स्वभाव और प्रकृति से प्रभावित हुए बिना नहीं रह सकती।

अस्तु, मतिराम की कृतियों में मुख्यतः दो प्रकार की विषय-वस्तु उपलब्ध होती है—१. शृंगारिक और २. आश्रयदाताओं की प्रशस्ति विषयक। कहने की आवश्यकता नहीं कि शृंगारिक वर्णनों में न तो बिहारी की नागरता है और न देव की मस्ती ही; केवल मिलता है उनमें नायक-नायिकाओं के प्रेम का सरल शब्दावली में संयत वर्णन जो अपने आप में इस कवि की सरल और मयत प्रकृति का सूचक है। मतिराम का चिन्ता-विमुक्त नायक भी अप्रत्यक्ष रूप से उन्हीं के व्यक्तित्व का प्रतिनिधि मान लिया जाय तो अनुचित न होगा। इनके अतिरिक्त दाम्पत्य प्रेम, शीन, लज्जा आदि का शृंगार-वर्णन-गत समावेश इस ओर सबेन करता है कि हमारा कवि रीतिवासी के वातावरण से सतुष्ट न रहा होगा।

दूसरी ओर, प्रशंसात्मक छन्दों के अन्तर्गत मतिराम ने अपने आश्रयदाताओं की प्रशंसा यही शक्त की है, जहाँ तक वह शक्त से परे न हो—सीमाओं का अतिक्रमण नहीं किया। इससे यह निष्कर्ष निकालना असम्भव प्रतीत नहीं होता कि मतिराम धर्म के पीछे व्यर्थ का झूठ बोलना पसंद नहीं करने थे; वैसे भी सरल और गम्भीर प्रकृति के लोगों में इस प्रकार की भ्रातृत्व कम ही मिलती है। मतिराम के व्यक्तित्व की जो दूसरी विशेषता इस प्रकार की रचनाओं में परिमणित होती है, वह है—उनका भावात्मक दृष्टिकोण। यही कारण है कि उन्होंने यहाँ भी दूसरों की गुराई का वर्णन नहीं किया, यदि उन्हें किसी में गुण दिखाई दिये हैं तो उनका उत्सेह करने में उन्होंने संकोच नहीं किया। इससे भी ऊपर इनमें व्यक्ति की प्रकृति को पहचानने की प्रवृत्ति थी, यह इनके अनेक छन्दों में स्पष्ट है। यदि एक

आश्रयदाता दूसरे का विरोधी है तो उसके सम्मुख ये इसके सम्बन्ध में कुछ न कहेंगे और यदि समर्थक है तो दोनों की प्रशंसा करना अनुचित न समझेंगे। इसी विरोधता के कारण ये दो परस्पर विरोधी व्यक्तियों का आश्रय प्राप्त करने में सफल हो सके; किसी के साथ झगड़ा करके देव के समान मटकते नहीं फिरे। वास्तव में ये अपनी सयत और सरल प्रकृति के कारण ही आजीविका के क्षेत्र में सफल रहे।

**प्रतिभा और अध्ययन**—स्वभाव की अज्झाई के कारण मले ही कोई समाज में सुखी जीवन व्यतीत करते, किन्तु गुणग्राही और विद्वानों के बीच सम्मान केवल प्रतिभाशाली व्यक्तियों को ही प्राप्त होता है। मतिराम में इस गुण के अतिरिक्त प्रतिभा भी थी, यह निश्चित है, तभी तो ये अपने ८० वर्ष के दीर्घ रचना-काल में लगभग एक दर्जन आश्रयदाताओं के यहाँ समादृत हो सके। महाराज हुम्मीर ने तो इनका अपने राज्य में होना ही अपने लिए बड़े गौरव की बात समझी थी। यह सच है कि काव्यशास्त्र के क्षेत्र में इनका अध्ययन सीमित था, किन्तु विषय का स्वच्छता को देखकर यह स्वीकार नहीं किया जा सकता कि इन्होंने उस पर चिंतन नहीं किया था। परन्तु सबसे अधिक इनका अध्ययन था मनुष्य के भावों का, इसीलिए उनके चित्रण में ये जितने सफल हो सके हैं उतने ऐतिहासिक काल के अधिकांश कवि नहीं हो पाये। वास्तव में, युग का वातावरण और परम्परा मार्ग में न पड़ती तो इस श्रमशील कवि से और भी उत्कृष्ट काव्य की अपेक्षा की जा सकती थी।

## तृतीय अध्याय मतिराम के ग्रन्थ

मतिराम ने कितने ग्रन्थ लिखे इनका सही उत्तर देना तो अपने आप में कठिन है, कारण अपने सम्बन्ध में तो ये मौन हैं ही, किसी तत्कालीन लेखक ने भी सिवाय इसके कि भाषा-काव्य के सत्कवियों में इनकी गणना होती थी और ऐसा कोई संकेत नहीं दिया जिससे इनके ग्रन्थों का अनुमान लगाया जा सके। पर इतना अवश्य है कि इन्होंने अपने दीर्घ जीवन-काल में अनेक ग्रन्थ लिखे होंगे। इस धारणा के मूल में यद्यपि कोई ठोस आधार नहीं, किन्तु फिर भी आधुनिक काल के अन्तर्गत हस्तलिखित पुस्तकों की जब से खोज आरम्भ हुई है तब से अब तक इनके नाम से उपलब्ध ग्रन्थों की संख्या में उत्तरोत्तर वृद्धि देखकर इस प्रकार की कल्पना करना असंगत प्रतीत नहीं होता।

मंत्र १८६६ वि० में गार्गा द तार्गी ने सर्वप्रथम इनके विषय में विचार प्रकट करते हुए इनकी प्रसिद्ध कृति 'रमराज' की एक हस्तलिखित प्रति का उल्लेख किया था कि "श्रेष्ठ हिन्दी कवि जिनकी बार्ड और कोवचुक द्वारा उल्लिखित रचना 'रसराज' देन है, और जिनकी कलकत्ते की एशियाटिक सोसायटी के विद्वान् और उत्साही सन्धी (स्पर्धाय) जे० प्रिंसेप की कृपा से प्राप्त नागरी प्रचारों में लिखी हुई एक प्रति मेरे पास है।" इसमें ठीक ३८ वर्ष पश्चात् डाकुर शिवमिह सेंगर ने अपने 'शिवमिह सरोज' के अन्तर्गत 'रमराज' के अतिरिक्त इनके 'ललितललाम' और 'छन्दसार पिमल' नामक दो ग्रन्थों का उल्लेख करने के साथ-साथ यह कहकर कि ये महाराज उद्योतचन्द्र, छत्रमाल और शम्भुनाथ मुलकी के आश्रय में भी रहे<sup>१</sup>; इस कल्पना के लिए स्थान छोड़ दिया कि मतिराम ने कम से कम तीन ग्रन्थ इन आश्रय-दानाओं के नाम से रचे अथवा उनको समर्पित किये होंगे। कहना न होगा कि इनमें से महाराज उद्योतचन्द्र के पुत्र ज्ञानचन्द्र के नाम से रचा हुआ 'अनन्तर पञ्चांगिका' नामक ग्रन्थ पटियाणा राज्य के प्राचीन-हस्तलेख पुस्तकालय में वर्तमान भी है; स्वरूपसिंह बुंदेल के आश्रय में लिखा गया 'छन्दसार पिमल' नागरी प्रचारिणी सभा, काशी के आर्य भाषा पुस्तकालय में सुरक्षित ॥ तथा 'रमराज' और 'ललितललाम' अनेक स्थानों से प्रकाशित भी हो चुके हैं।

अस्तु, शिवमिह सेंगर के पश्चात् अनेक संस्थाओं ने ग्लोब में मतिराम की कृतियों को प्राप्त किया। इनमें से नागरी प्रचारिणी सभा, वासी के धन्येयकों ने

१. दे० 'रत्नार द स निगरेसु देई दे देई-नो' का हिन्दी भाग में 'देई देई मासिक पत्र शिवांग' शीर्षक से दो० लक्ष्मीनगर बाणेश्वर द्वारा किया गया बड़ी अनुवाद। पृ० २०१।

२. दे० बरी 'शिवमिह सरोज', पृ० ४३२-२३।

उपयुक्त ग्रन्थों के अतिरिक्त 'मतिराम-सतसई', 'साहित्यसार' और 'लक्षणशृंगार' नामक तीन पुस्तकें और देखो—'सतसई' छप भी चुकी है। स्वतन्त्र रूप से खोज करने वाले महानुभावों में मभा के तत्कालीन खोज एजेंट पं० भागीरथप्रसाद दीक्षित और याज्ञिक-त्रय का नाम भी उल्लेखनीय है; इन्होंने प्रमशः 'वृत्तकौमुदी' और 'फूल-मंजरी' को मतिराम-कृत सिद्ध किया। इधर रहीम-कृत 'बरवै नायिका भेद' को अनेक विद्वानों ने मतिराम द्वारा सम्पादित माना है। संक्षेप में अब तक मतिराम के नाम से निम्नलिखित १० पुस्तकें विद्वानों के देखने में आई हैं—

१. फूलमंजरी, २. रमराज, ३. ललितलताम, ४. सतसई, ५. साहित्यसार, ६. लक्षणशृंगार, ७. पिंगल छन्दसार, ८. अलंकार पञ्चाशिका, और ९. वृत्त-कौमुदी के अतिरिक्त १० बरवै नायिका भेद (सम्पादित)। किन्तु इनमें से 'साहित्यसार' और 'लक्षण-शृंगार' कहीं भी उपलब्ध नहीं हो पाये। नागरी प्रचारिणी मभा ने हस्तलिखित पुस्तकों की खोज रिपोर्ट में लिखा है कि ये ग्रन्थ क्रमशः इतिमा और बिजावर के राज्य पुस्तकालयों में सुरक्षित हैं<sup>१</sup>, परन्तु मुझे अधिकृत रूप से ज्ञान हुआ है तथा मैंने यहाँ स्वयं जाकर भी खोज की पर इनमें से किसी भी पुस्तक को न देख सका। 'वृत्तकौमुदी' के विषय में पं० भागीरथप्रसाद दीक्षित ने मुझे अपने पत्र में लिखा था कि उन्होंने यह नारनौय (पंप्पू) निवासी पं० भवानी प्रसाद शर्मा के पास देखी थी; मैंने शर्माजी के पास जाकर इस पुस्तक के सम्बन्ध में बातचीत की और उन्होंने यह स्वीकार भी किया कि यह पुस्तक उनके पास थी, किन्तु इस समय उनके पास नहीं—वह नष्ट हो गई है। ऐसी दशा में 'वृत्तकौमुदी' के उपलब्ध न हो सकने के कारण केवल उन्हीं ग्रंथों के आधार पर ही संतोष किया जा सकता था, जो दीक्षितजी ने अपने लेखों में उद्धृत किये हैं। परन्तु सीमाश्रय मे हमको एक प्रति की प्रतिनिधि मुझे कैंपेन शूरवीरसिंह से प्राप्त हो गई। शेष ग्रन्थों में से 'पिंगल छन्दसार' की खण्डित प्रति नागरी प्रचारिणी मभा के पुस्तकालय में है; 'फूलमंजरी' डॉ० भवानीशकर याज्ञिक, लखनऊ, के पास है तथा 'अलंकार पञ्चाशिका' पटियाला राज्य के पुरातत्व विभाग के पुस्तकालय में सुरक्षित है। इन तीनों की मूलों मेरे पास भी हैं। बाकी ग्रन्थ—'रमराज', 'ललितलताम' और 'सतसई'—पं० कृष्णबिहारी मिश्र ने 'मतिराम ग्रन्थावली' शीर्षक के अन्तर्गत सम्पादित कर प्रकाशित करा दिये हैं। कहने का अभिप्राय यह है कि अब तक मतिराम के नाम से केवल सात ग्रन्थ ही पूर्ण अथवा अपूर्ण रूप में देखने के लिए प्राप्त हो सके हैं; जो रचना-काल की दृष्टि से इस क्रम में प्रतीत होते हैं—

१. फूलमंजरी, २. रमराज, ३. ललितलताम, ४. सतसई, ५. अलंकार पञ्चाशिका, ६. छन्दसार पिंगल और ७. वृत्तकौमुदी।

इनके अतिरिक्त एक ग्रन्थ 'बरवै नायिका भेद' भी है जो इनके द्वारा सम्पादित कहा गया है। प्रस्तुत ग्रन्थों के अन्तर्गत 'रमराज', 'ललितलताम' और 'सतसई' मतिराम की सर्वाधिक प्रसिद्ध रचनाएँ हैं।

१. दे० नागरी प्रचारिणी मभा, वाराणसी दिन्दो की इत्यदिखित पुस्तकों का मन् १९०६ ई० का खोज विवरण—मंसिर १९६ (बि) और १९६ (नि)।



प्रब्रह्म इन ग्रन्थों के रचना-काल, प्रामाणिकता और वर्ण्य-विषय पर क्रम से विस्तार सहित पृथक्-पृथक् विचार करेंगे।

### फूलमंजरी

**मतिराम की प्रथम कृति**—मतिराम की सर्वप्रथम रचना कीनसी है, इस सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद है। पं० भागीरथप्रसाद दीक्षित, याज्ञिक-यम आदि विद्वानों की ऐसी धारणा रही है कि मतिराम ने आरम्भ में कोई मौलिक रचना न कर अपने आश्रयदाता शत्रुघ्नहरीम खानखाना द्वारा विरचित नायक-नायिका-भेद सम्बन्धी स्पुट वरचं छन्दों पर लक्षण लिखकर 'वरचं नायिका भेद' का सम्पादन किया होगा; बाद में इन्हीं दोहों को अपने 'रसराम' में यथास्थान व्यवहृत कर लिया होगा। परन्तु मेरे विचार में यह कृति मतिराम द्वारा सम्पादित न होकर बाद के किसी अज्ञात कवि द्वारा हो सकती है<sup>१</sup>। ऐसी दशा में यह उनकी सर्वप्रथम रचना है अथवा नहीं है, इस बात पर विचार करने का प्रश्न ही नहीं उठता। अस्तु, 'फूलमंजरी' ही वास्तव में मतिराम की पुस्तक में से ऐसी रचना है जो भाव और भाषा दोनों की दृष्टि से ही उनकी सर्वप्रथम कृति टहरती है। इसमें अन्तर्निहित भावों का अध्ययन करने से स्पष्टतः इस बात का आभास मिला जाता है कि ये भाव कवि की किशोरावस्था के प्रतिनिधि हैं—इनमें किशोरकाल का मोलापन, काम का तीव्र उच्छ्वास और विचारों के विकास का आरम्भ झलकता है, 'रसराम' अथवा 'सतसई' का-सा संयत वाग्वंदग्म्य इनमें नहीं है। दूसरी ओर पुस्तक की भाषा की अप्रौढ़ता भी इसी बात की पोषक है। सामान्यतः 'रसराम' के बाद के ग्रन्थों पर दृष्टि डालने से निश्चित होता है कि मतिराम की प्रवृत्ति बोलचाल की भाषा से हटकर संस्कृत की सरल शब्दावली-युक्त शुद्ध ब्रजभाषा की ओर है। 'फूलमंजरी' में इनके विपरीत ऐसी भाषा का स्वरूप परिनिक्षिप्त होता है जो तत्कालीन साहित्यिक भाषा से भिन्न बोलचाल की ब्रजभाषा के अधिक निकट है। अतः इससे भी यह निष्कर्ष निकालना असंगत नहीं जान पड़ता कि 'फूलमंजरी' मतिराम की सर्वप्रथम रचना है।

**रचना-काल**—जहाँ तक 'फूलमंजरी' के रचना-काल का प्रश्न है, उसके विषय में यद्यपि ठीक-ठीक नहीं कहा जा सकता, पर मतिराम के इन कथन से कि पुस्तक की रचना जहाँगीर की आज्ञा से आगरे में की गई<sup>२</sup>, यह अनुमान अवश्य ही लग जाता है कि यह जहाँगीर के शासन-काल (मर्बतु १६६० से १६८३ वि० तक) के बीच ही लिखी गई होगी। इसके अनिश्चित जहाँगीर लिखित 'तुनुनु-ए-जहाँगीरी' नामक पुस्तक से भी किसी सीमा तक इसके सही रचना-काल के निश्चय पटुचने में सहायता मिल जाती है। इस ग्रन्थ के आरम्भ में जहाँगीर ने यमुना के किनारे पर आगरे में स्थित 'गुल-ए-आफसां' नामक साही उद्यान के अनेक पुष्पों की प्रशंसा की

१. 'वरचं नायिका भेद' की प्रामाणिकता पर अभी अध्ययन में आगे विचार दिला गया है।

२. हुकम पाय जहाँगीर की नगर आगरे काय।

फूलन की माता करी मति सौ कवि, मतिराम ॥६०॥

(फूलमंजरी)

है<sup>१</sup>; 'फूलमंजरी' में इन सभी पुष्पों के नामों का उल्लेख है। अतः सम्भव है कि 'फूलमंजरी' में जिन पुष्पों का वर्णन है, वे सबके सब इसी उद्यान के हों। आगे नम्राट् ने लिखा है कि उसने संवत् १६७६ वि० की वसन्त ऋतु में इस उद्यान की विशेष यात्रा की थी; उस समय इसके अध्यक्ष स्वाजा उद्यान की प्रशंसा होकर विशेष पुरस्कार भी दिया था<sup>२</sup>। अतएव अनुमान लगाया जा सकता है कि इसी अवसर पर मतिराम ने जहाँगीर की आज्ञा प्राप्त करके 'फूलमंजरी' की रचना प्रारम्भ की होगी; वैसे भी इसके अधिकांश पुष्प वसन्त ऋतु में खिलने वाले हैं। ग्रीष्म, वर्षा और शैत्य ऋतुओं के पुष्पों का उल्लेख तथा उनका बिना किसी धाधार के क्रम-निर्धारण इस बात का द्योतक है कि कवि ने इन दोहों को क्रमबद्ध रूप में प्रस्तुत नहीं किया। कहने का अभिप्राय यह है कि 'फूलमंजरी' को मतिराम ने संवत् १६७६ वि० के आस-पास अपने किसीकाल में लिखकर भाग्य-परीक्षा की होगी।

प्रामाणिकता — 'फूलमंजरी', मतिराम की ही रचना है, इसमें तो सन्देह के लिए स्थान नहीं। पर यह खराजकार मतिराम की ही दृष्टि है, इसका उत्तर विचार किए बिना देना कठिन है। कुछ विद्वानों ने 'खराज' और 'फूलमंजरी' में मन्निविष्ट भावों और भाषा में प्रौढ़ता की दृष्टि से अन्तर देखकर इसे कहीं दूसरे मतिराम की रचना मानने का प्रयास किया है; परन्तु इस कसौटी पर भिण्ण देना अधिक मगन प्रतीत नहीं होता, कारण काव्य के ये दोनों ग्रन्थ कवि की अवस्था के अनुसार परिवर्तित होते जाते हैं। केवल उसका विषय-वस्तु सम्बन्धी दृष्टिकोण और उसकी अभिव्यक्ति उचित गम्भीरता से दो उपकरण ऐसे हैं जिनमें परिवर्तन की कम गुंजायमान रहती है। अतएव 'खराज' और 'ततसई' तथा 'फूलमंजरी' का अध्ययन इन दोनों बातों को ध्यान में रखकर किया जाय तो किसी निष्कर्ष तक पहुँचने में सहायता मिल सकती है।

'फूलमंजरी' के शृंगार-वर्णन पर विचार करने में स्पष्ट होता है कि इसके अन्तर्गत कवि स्वीया-प्रेम का ही वर्णन कर रहा है; सामान्या-प्रेम तो इसमें देखने को भी नहीं और परकीया-प्रेम का आशय केवल निवृत्त कल्पना में एकाक्ष छन्द में ही ढूँढा जा सकता है; अन्यथा किशोर दम्पतियों के तीव्र प्रेम की तीव्रता के ही इसमें सर्वत्र दर्शन होते हैं। दूसरे दम में जिन नायक-नायिकाओं का चित्रण है, उसमें भी कवि के विभिन्न दृष्टिकोण की झलक मिलती है। इस पुस्तक में उनका नायक गम्भीर और चिन्ता-विमुक्त-सा दिखाई देता है, यही कारण है कि नायिका पक्षपाती मिलती है कि उसका 'बन्ध' कभी उसके पास नहीं रह पाता<sup>३</sup>। पर इसका

१. दे० "तुलुङ्ग-य-जहाँगीरी" का अंग्रेजी भाषा में "मैनायम का जहाँगीर" शीर्षक से दो भागों में बड़ी अनुवाद। पृ० ५—७।

२. दे० "मैनायम का जहाँगीर" का बड़ी भाग, २ पृ० ६५।

३. दे० भाषा एवं कौशल जनि करो कहिये की बात मुहात।

कत कटेरी फूल है पतक माहि फिर जात ॥५६॥

(फूलमंजरी)

अर्थ यह नहीं कि बिहारी के समान नायक से क्षमा के लिए धण्टो अपनी पंर-चप्पी कराये। वह तो वास्तव में सच्ची भारतीय नारी के समान अपने को पति की 'दासी' मात्र ही मानती है एवं प्रतिक्षण उससे दो मधुर बातें करने में ही अपने जीवन को सार्थक समझ लेती है—और यदि वह प्रेम के साथ एक पुष्प भी उसको लाकर दे देता है, तब तो वह 'निहाल' ही हो गई'। कहना न होगा कि शृंगार-वर्णन की यह विशेषता 'रसराज' के अन्तर्गत इसी रूप में उपलब्ध होती है। इसमें सन्देह नहीं कि इस ग्रन्थ के भीतर परकीया और मामान्या-प्रेम का भी वर्णन है, पर यह हमारे कवि को तत्कालीन परिपाटी के प्रभाव में आकर नायक-नायिका-विवेचन के अन्तर्गत ही करना पड़ा है। वास्तव में उनका मन जितना स्वकीया-वर्णन में रमा है उतना परकीया के वर्णन में नहीं—मामान्या का चित्र तो उमने ऐसा प्रस्तुत किया है कि वह धृष्टि ही लगता है। 'रसराज' के अन्तर्गत 'हाव' के लक्षण में ही 'दम्पति' शब्द का प्रयोग इस बात का साक्ष्य है कि मतिराम स्वकीया-प्रेम के पक्षपाती रहे हैं। इसी प्रकार इन तीनों शृंगारिक ग्रन्थों की शब्दावली को ध्यान में देखा जाय तो इनमें कनिष्ठ विशिष्ट शब्द एक ही तन्मयता के साथ व्यवहृत मिलेंगे। इनमें से 'मरस', 'डिंग', 'पेंडो', 'निहाल', 'मजलिस' इत्यादि शब्द तो अपने विशेष प्रयोग के कारण मतिराम के काव्य की विशेषता बन गये हैं, जिनसे अपने आप ही मतिराम की कविता इस युग के कवियों की बाणी में पूयक दृष्टिगोचर होने लगती है। इन सब विशेषताओं के अतिरिक्त मतिराम की कविता में प्रसाद गुण का जो समावेश मिलता है, वह 'फूलमंजरी' के भीतर भी देखा जा सकता है। अतः इन सभी तर्कों के प्रकाश में 'फूलमंजरी' रसराजकार मतिराम की ही रचना कही जा सकती है।

ग्रन्थ-परिचय—'फूलमंजरी' छोटी-सी पुस्तिका है, जिसका कनेवर केवल ६० दोहो तक ही सीमित है। अन्य ग्रन्थों के समान इसके आरम्भ में न तो कोई मंगलाचरण है और न किसी प्रकार की स्तुति ही। इससे मूल प्रति के खंडित होने का सन्देह किया जा सकता है, पर क्योंकि आदि से लेकर अन्त तक के दोहों की प्रम-सख्या अविच्छिन्न है, अतएव इस प्रकार की कल्पना को कोई स्थान नहीं मिल सकता। पुस्तक के किसी भी दोहे में कवि का नाम नहीं है; केवल अन्तिम दोहा ही ऐसा है जिनमें विदित होना है कि 'फूलमंजरी' की रचना कवि मतिराम ने मझाद जहाँगीर की आज्ञा से आगरे में की थी। दोह दोहों में प्रत्येक के अन्तर्गत एक-एक के

१. दे० आकसपेक्षा भास गुहि पहिराई मो प्रीय ।

हूँ निहाल धलिमा करी दासी जानिक जोय ॥१६॥

सिए हवारा हाथ में पेंडुरो गिने सँवारि ।

प्रोतम दीनों मोहि करि (कर ?) तो पर डारो वारि ॥१७॥

(फूलमंजरी)

२. दे० दम्पति के संयोग में होत प्रगट जे भाव ।

ते संयोग सिगार में बरनत सख कवि हाथ ॥२७॥

(रसराज)

ग्रन्थ से ५६ देशी-विदेशी पुष्पो का नामोल्लेख हुआ है, जिनकी योजना और नम-विविध का अपना है—आरम्भ में पुष्प का नाम और फिर उसका भक्षण से दोहे में प्रयोग किया गया है<sup>१</sup> ।

वर्ण-विषय—मतिराम के अपने शब्दों में 'फूलभञ्जरी' का वर्ण-विषय है 'पुष्प' ; पर मित्रा एक दोहे के, जिसमें 'पलास' के फूल का चमत्कारपूर्ण वर्णन है<sup>२</sup>, समस्त पुस्तक में वही भी स्वतन्त्र रूप से इनका वर्णन नहीं मिलता । इसके अतिरिक्त दो और दोहे हैं, जिनमें ववि ने अपने आराध्य देवों के साथ सम्बन्ध दिखाकर 'शक' और 'सत्ताटुली' नामक पुष्पो का महात्म्य दिखाया है<sup>३</sup>, किन्तु इनमें प्रतिभा का सर्वथा अभाव है । शेष दोहों में एक-एक के नम से ५६ पुष्पो का उल्लेख मात्र है और वह भी नायिकाओं के प्रसंग में । यदि इन पुष्पों का वर्गीकरण किया जाय तो मुख्यतः तीन वर्ग होंगे । इनसे प्रथम के अन्तर्गत वे पुष्प आयेंगे जो नायक और नायिकाओं के लिए अग्रस्तुत रूप में प्रस्तुत हुए हैं<sup>४</sup> । ये सख्या में कम हैं तथा अपने आप में अत्यन्त नवीन होने के कारण सुन्दर प्रतीत होते हैं ; परन्तु एकाग्र को छोड़कर कोई भी ऐसा नहीं जिससे ववि का अभिप्राय प्रकट हो सके । दूसरे वर्ग के पुष्पों का सम्बन्ध नायक और नायिकाओं के केवल हाथों तक ही सीमित है—या तो नायिका उनमें से किसी एक को अपने हाथ में लेकर प्रिय की प्रतीक्षा करती है, या फिर नायक उनके हाथों में प्रेम के साथ देकर उगे निहाल करता है<sup>५</sup> । कहने की आवश्यकता नहीं कि ऐसे वर्णन पुस्तक के अन्तर्गत सबसे अधिक मख्या में हैं । तीसरी कोटि में उन पुष्पों को रखा जा सकता है, जिनका प्रयोग निरर्थक ही हुआ है, दोहे के अर्थ के भाव उनकी सगति नहीं बैठती<sup>६</sup>—ऐसे प्रसंग कम नहीं हैं । इसी प्रकार

#### १. उदाहरण के लिए देखिये—

फूल चमेली को सरस चौतर तीर्थे हाथ ।

सरस चाँदनी छात्र की मेरे रहिये भाव ॥२॥

#### २. दे० दत्तिहि अस्तन्त पलास लं रंन रहे हं सोइ ।

फल बेकी (बाकी ?) काली भयो सिद्ध वहाँ से होइ ॥४६॥

#### ३. सोनन में गिनती ननं सोन लोह भगवान ।

फूल घरें सिर आक को पारवती के प्रान ॥५०॥

साँझहली फूल की महिमा भूला अकल्प ।

सोस घरें दिय सोय के जिन सोरे दसमल्प ॥५५॥

#### ४. उदाहरण के लिए—

सोतन की मजलिस जुरी पोसत के से फूल ॥३२॥

#### ५. उदाहरण के लिए—

(क) अलवेली तिये बेल को देखन प्रीतम गंत ॥ (३)

(ख) सुभी फूल बालम तिये सो फिर दोनो मोहि । (२२)

#### ६. निम्न कारी भारी हूँ तो सरस मेरो जीव ।

फूल निवारी को सरस धारी तुम पर पीव ॥१३॥

छन्दों में भी यही बात देखने को मिलती है। ऐसी दशा में यही निष्कर्ष निकलता है कि मतिराम ने ये छन्द 'रसराम' के विवेचन में ही लिखे होंगे, 'ललितललाम' में तो इन्हें विशिष्ट अलंकारों से युक्त होने के कारण उनके उदाहरण स्वरूप उदाहृत कर दिया गया है। तात्पर्य यह है कि 'रसराम' की रचना 'ललितललाम' से पूर्व ही हुई होगी, पीछे नहीं।

इस धारणा की पुष्टि एक और छन्द<sup>१</sup> से होती है। यह 'ललितललाम' के अन्तर्गत अर्थान्तरण्यास और अथवा नामक अलंकारों के प्रयोग में उदाहरणस्वरूप दिया गया है, जबकि 'रसराम' के अन्तर्गत यह परकीया खण्डिता का उदाहरण है। इसमें यह स्पष्ट है कि मतिराम का प्रथम उद्देश्य नायिका-वर्णन ही था, बाद में उन्होंने इस में उक्त दोनों अलंकार पढ़ते देखे तो उनके उदाहरणों में उद्धृत कर दिया। इस सम्बन्ध में यह कहना सर्वथा असंगत होगा कि इन दोनों अलंकारों के लिए ही यह छन्द पृथक् से रचा गया।

इसी प्रकार 'ललितललाम' में ऐसे भी छन्द हैं जो शृंगार-परक होने पर भी 'रसराम' में नहीं मिलते। कहने की आवश्यकता नहीं कि ये सब के सब ऐसे हैं जो 'रसराम' के किसी न किसी लक्षण के उदाहरण हो सकते हैं, जैसे—

मोहन को मुलचन्द लखे यदि आनंद आधिन ऊपर धार्य ;  
रोम उठे 'मतिराम' कहूँ तनु चारु कदम-लता छवि धार्य ।  
सुभक्ति हों हित कं सखि तोहि कहा रिस कं यह भीह चढ़ार्य ;  
मैं तन सो गन्धो तीनहुँ सोकनि, तू तन मोट पहार छपाय ॥३६७॥

(ललितललाम)

इस छन्द में स्पष्ट है कि नायिका ललिता है। 'रसराम' में भी लगभग इन्हीं भावों का एक दोहा<sup>२</sup> इसी नायिका के उदाहरणस्वरूप दिया गया है। कहना न होगा कि यह सर्वथा सरलता और कवित्व दोनों की दृष्टि से उत्कृष्ट है। यदि 'रसराम' 'ललितललाम' के बाद की रचना होती तो कोई कारण नहीं था कि मतिराम इस मर्मप्रे की ललिता के उदाहरण में न तिरस्ते।

भाषा की दृष्टि से अध्ययन करने पर भी यही निष्कर्ष निकलता है कि 'रसराम' 'ललितललाम' से पूर्व की तथा 'कूनमंजरी' से बाद की कृति है, कारण इनमें कवि का मुखाव बोलचाल में हटकर गच्छुन शब्दावली की ओर प्रेम में बढ़ता हुआ दिखाई देता है। हमारे 'कूनमंजरी' में लेकर 'ललितललाम' की रचना तक मतिराम

१. रायरे नेह को साज लखी धर नेह के काज सब बिसराए ;  
झरि दियो गुरु लोमान को डर गाँव बसाय ॥ नाम पराए ।  
हेत कियो हम जो सो कहा तुम सो 'मतिराम' सब बिसराए ;  
कोऊ कितेक उपाय करो, बहूँ होत हैं धापने पोष पराए ॥

'रसराम' में इसी छन्द सरया १२६ और 'ललितललाम' में क्रमशः २६० और ११८ : १

२. सातरोही भीहन नहीं, दुरं बुरापी नेह ।

होत नाम नंदलास के, भीषमाल-सी देह ॥७८॥

(रसराम)

ने व्यर्थ ही समय नष्ट नहीं किया होगा, कुछ अवश्य ही लिखा होगा, शृंगारिक रचना युवावस्था में जितनी सरस हो पाती है, वृद्धावस्था में उतनी नहीं; 'ललितललाम' के समय तक तो मतिराम की अवस्था ५० वर्ष के लगभग हो चुकी थी। कहने का अभिप्राय यह है कि 'रसराम' 'ललितललाम' से पूर्व की ही कृति हो सकती है।

अस्तु, यह गिढ़ होने पर कि 'रसराम' 'ललितललाम' से पूर्व रचा गया, इस का रचना-काल अनुमान से बताया जा सकता है। 'ललितललाम' महाराज भाऊसिंह, वूंदी नरेश के आश्रय में संवत् १७१८-२१ वि० के बीच लिखा गया होगा<sup>१</sup>। यदि 'रसराम' इससे २०-२५ वर्ष पूर्व की कृति मानी जाय तो उसका रचना-काल संवत् १६९०-१७०० वि० के लगभग बैठेगा। वैसे भी इसकी सरसता और गाम्भीर्य से यही प्रकट होता है कि इसकी रचना के समय मतिराम की अवस्था ३०-४० वर्ष के लगभग रही होगी।

**प्रामाणिकता**—ऊपर यह उल्लेख किया जा चुका है कि मतिराम की सबसे अधिक प्रसिद्ध रचना 'रसराम' ही है; वास्तव में उनकी प्रसिद्धि भी इसी ग्रन्थ के कारण हुई। अतएव इसकी प्रामाणिकता में किसी भी प्रकार का संदेह नहीं किया जा सकता। परन्तु इनकी जितनी भी हस्तलिखित प्रतियाँ देखने को मिली हैं उनमें एकाग्र को छोड़कर लगभग सब में न तो कोई भंगलाचरण है और न किसी प्रकार का परिचय ही; कवि द्वारा एक साथ विवेचन का आरम्भ किया जाना इस संका को जन्म देता है कि इसकी मूल प्रति आरम्भ में खण्डित रही होगी। ५० कृष्णविहारी मिश्र ने 'मतिराम ग्रन्थावली' में जो गणेश-स्तुति और कवि-निवेदन-विषयक क्रमशः एक सर्वथा और दो दोहे मूल के आरम्भ में जोड़े हैं, वे भाषा-शैली की दृष्टि से तो ऐसे ही लगते हैं कि ये मतिराम के हैं परन्तु इससे उपयुक्त धारणा की पुष्टि ही होती है, निराकरण नहीं। ऐसी ही इसकी आकरिमिक समाप्ति भी अन्त के कतिपय छन्दों के न होने की ओर संकेत करती है। बीच में इसके छन्दों का क्रम अविच्छिन्न है। ५० रामनरेश त्रिपाठी ने किंवदन्ती के आधार पर यह सम्भावना प्रकट की है कि ये अनुपलब्ध छन्द मतिराम ने औरंगजेब के नाम से लिखे थे; उसने इन्हें भूषण का भाई होने के कारण अपने आश्रय में निकाल दिया था, इससे रुष्ट होकर उन्होंने ये छन्द 'रसराम' में निकाल दिये<sup>२</sup>। त्रिपाठीजी का यह कथन यद्यपि निम्नी असम्भववात की ओर संकेत नहीं करता; फिर भी इसकी पुष्टि में हमें कोई प्रमाण नहीं मिला। अतएव सिवाय इसके कि उपलब्ध प्रतियाँ खण्डित मूल प्रति की ही नकल हैं, और कुछ नहीं कहा जा सकता।

**ग्रन्थ-परिचय**—'रसराम' मतिराम के ग्रन्थों में ('छन्दमार संग्रह' को छोड़कर) कलेवर की दृष्टि से सबसे बड़ा है। इसमें कुल मिलाकर ४२७ छन्द हैं, जिनमें से ८७ सर्वथे, ६२ वचित और २७५ दोहे हैं; दोहों में से भी १२४ दोहे ऐसे हैं जो लक्षणों के रूप में आये हैं तथा शेष नायिका-भेद आदि के उदाहरणों में दिये गये हैं—इनके

१. दे० आगे 'ललितललाम' का रचना-काल।

२. दे० 'प्रभा' (वर्ष ५, सप्ट १, संख्या ६), १ जून मन् १९२४ ई० में श्रीयुग् रामनरेश त्रिपाठी का 'भूषण का कुछ नई कविताएँ' शीर्षक का लेख, पृ० ४७१।

प्रतिरिक्त दो दोहे आरम्भ में कवि निवेदन-विषयक और अन्त में दिया हुआ एक दोहा ग्रन्थ समाप्ति के सम्बन्ध में है। आरम्भ का सर्वथा गणेश की स्तुति में है<sup>१</sup>। समस्त ग्रन्थ के भीतर कहीं भी ऐसा स्थल देखने को नहीं मिलता, जिससे ग्रन्थकार, उसके आश्रयदाता अथवा रचना-काल के सम्बन्ध में कुछ मिल सके; सम्भव है ये बातें इस के अनुपलब्ध छन्दों में रही हों, क्योंकि जैसा कि ऊपर उल्लेख किया जा चुका है, यह ग्रन्थ मूल का खण्डित रूप प्रतीत होता है।

**वर्ण्य-विषय**—ग्रन्थ के नाम अर्थात् 'रसराम' शब्द से ही ऐसा बोध होता है कि सस्कृत के मध्यकालीन आचार्यों के समान मतिराम ने भी शृंगार रस को काव्य के नव रसों में गिरोमणि मिद्ध किया होगा। इसमें संदेह नहीं कि प्रस्तुत ग्रन्थ के अन्तर्गत शृंगार के विभिन्न अंगों का व्यापक और स्वच्छ वर्णन है, पर 'शृंगार एव एको रसः' की स्थापना जैसी कोई बात नहीं—ग्रन्थकार यह पहले से धारणा लेकर अग्रसर हुआ है कि यह रस 'रसों का 'राज' है'<sup>२</sup>। इतना ही नहीं शृंगार रस क्या है तथा उसके कौन-कौनसे अंग हैं, इस विषय में आरम्भ में कुछ न कहकर केवल भानुदत्त की 'रसमञ्जरी' के समान ही इस कथन से अपना रस-सम्बन्धी विवेचन आरम्भ करता है कि शृंगार रस का आलम्बन नायक-नायिका है अतएव सर्वप्रथम में इनका ही वर्णन करता हूँ। इससे आगे नायिकाओं के भेदों, नायक-निरूपण, दर्शन-भेद, उद्दीपन, भाविक अनुभावों, हावों तथा विरह की नवदशाओं का जो भी वर्णन मतिराम ने किया है, वह भानुदत्त की उक्त पुस्तक के आधार पर ही है; शृंगार रस का लक्षण भी इसी के समान 'रसराम' के आरम्भ में न होकर बीच में है। 'सञ्चारी' भावों का वर्णन भानुदत्त ने नहीं दिया है, मतिराम ने भी इनका उल्लेख तक नहीं किया। बहने का अभिप्राय यह है कि 'रसराम'-गत विवेचन का एकमात्र आधार भानुदत्त की 'रसमञ्जरी' ही रही है; यदि 'रसराम' के लक्षणों को इस पुस्तक के लक्षणों का भाषा में अनुवाद मात्र कह दिया जाय तो अनुचित न होगा।

'रसराम' में जितने भी उदाहरण हैं वे सब उनके मौलिक हैं। वही-कही पर स्पष्टतः रहीम-कृत 'बरवें नायिका भेद' का प्रभाव दिखाई देता है, किन्तु 'मतिराम' ने उनकी अपेक्षा अधिक कवित्व-शक्ति का परिचय दिया है। इन छन्दों के अन्तर्गत मतिराम का सच्चा कवि-हृदय झलकता है। सबसे बड़ी विशेषता यह रही है कि कवि कहीं भी स्पष्ट वर्णन करने का प्रयास नहीं करता; सर्वत्र भावों के द्वारा ही अपने नायक और नायिका का चित्रण करता है। उमका नायक रीतिवादी परम्परा के अनुसार गच्छि कृष्ण ही रहा है, पर उममें विहारी के नायक के समान लम्पटता नहीं मिलेगी। दूसरी ओर नायिका भी धूल-खूबोती होती हुई भी वही भी अपने आपको भारतीय नारी से न्यक् नहीं दिखाती—उसका चरित्र संपत रहता है। यदि इन दोनों ध्वनियों का अध्ययन वर्गीकरण की दृष्टि से किया जाय तो दोनों ही प्रयत्न के अनुसार दो वर्गों में रखे जा सकेंगे—१. किन्नोर और २. प्रीड़। इनमें

१. दे० उर्मी 'मतिराम ग्रन्थावली' के अन्तर्गत 'रसराम', पृ-२ पृ ३४ १।

२. दे० 'रसराम', पृ-२ संख्या ३४२।

से प्रथम वर्ग के नायक-नायिका में कुछ वचन-मा भन्वता है, कवि इनको 'लाल' और 'बाल' अथवा 'लता' और 'बाला' शब्दों से अभिहित करता है ; दूसरे वर्ग के नायक-नायिका आयु में अपेक्षाकृत अधिक बड़े होने के कारण सम्भीर प्रतीत होते हैं—वे प्रेम को मन की वस्तु समझते हैं, यही कारण है कि कवि उनके लिए क्रमशः 'मनभावन' और 'मनभावती' शब्दों का प्रयोग करता है। इनके सम्बन्ध में एक और महत्त्वपूर्ण बात यह है कि ज्ञापि रीतिकालीन परिपाटी के अनुसार परकीया और सामान्या-नायिका भी वर्णन का विषय हो जाती है, पर स्वकीया को जितना महत्त्व कवि ने दिया है, उतना सम्भवतः अन्य कवियों ने नहीं दिया—स्वकीया का वर्णन करते समय वह सन्मय हो जाता है। सामान्या के वर्णन में तो स्वयं ग्रन्थकार ही अपनी पूर्ण व्यक्त करता हुआ-सा लगता है। परकीया का प्रेम स्वकीया की अपेक्षा अस्पायी, परन्तु तीव्र होता है, यही कारण है कि मतिराम जब भी उसका वर्णन करते हैं अथवा उसके उक्तियां प्रस्तुत करते हैं, उस समय स्वकीया नायिका द्वारा नायक के प्रति प्रदर्शित प्रेम उनके सामने फीका-सा लगता है। संक्षेप में 'रमराज' को यदि प्राधान्य भावों के वर्णन का ही ग्रन्थ कह दिया जाय तो असंगत न होगा।

भाषा की दृष्टि से यदि हम ग्रन्थ को देखें, तो उसमें विद्युद वज्र का निखरना हुआ रूप मिलेगा। कवि का भाषा-सर्वत्र सरल और सरल सस्कृत शब्दावली के चयन की ओर ही मिलता है। अरबी-फारसी के शब्द तो केवल छंदगुणियों पर गिने लापक ही हैं। इस दृष्टि से सबसे बड़ी विशेषता यह मिलती है कि कवि जिस भी विनिष्ट भाव अथवा वस्तु का वर्णन करता है, उसके लिए वह भावाभिव्यक्त शब्द का प्रयोग करेगा—चाहे वह धोलचाल की बज का हो अथवा पूर्वी बोनी का। कवि की सकलता का यही मूल रहस्य है।

कुल मिलाकर हम ग्रन्थ के सम्बन्ध में यह कहा जा सकता है कि विवेचन की दृष्टि से लल्ल-रचना में चाहे मतिराम ने संस्कृत की पुस्तक-विशेष का अनुवाद प्रस्तुत कर दिया हो ; पर उसकी पुष्टि में जो छन्द कवि ने रचकर उदाहृत किये हैं ; उनमें कवि की अनूब सहृदयता ही नहीं झटकती, प्रत्युत यह भी सिद्ध हो जाता है कि उने अपने विषय का पूरा ज्ञान था। वास्तव में रीतिकाल के रमसिद्ध ग्रन्थों में 'रमराज' का स्थान अग्रगण्य है।

### ललितललाम

रचना-काल—'रमराज' के समान 'ललितललाम' में भी रचना-काल का उल्लेख नहीं किया गया, परन्तु मतिराम के अपने नाक्ष के अनुसार हमकी रचना पूर्वो नरेश राव भार्जसिंह के आश्रय में हुई, अतएव इतिहास की सहायता से इनके रचना-काल का अनुमान लगाना कठिन कार्य नहीं। राव भार्जसिंह का शासन-काल संवत् १७१५ वि० से संवत् १७३४ वि० तक है ; अतः यह तो निश्चित है कि

१. नरल टॉड ने 'राजस्थान', भाग २ (पृ. १६१० ई० में प्रकाशित) पृ. ३३०, पर इनका मृत्यु संवत् १७३८ वि० दिया है, किन्तु 'भारतसिंह उमरा' (अनुवादक श्री नरल दास—प्रथम संस्करण, पृ. २५६) में इनकी मृत्यु औरंगजेब के राज्य के २२वें वर्ष अर्थात् संवत् १७३६ वि० में कही गई है। इन 'भारतसिंह उमरा' के अन्वेष को ही हम सम्बन्ध में प्रामाणिक मानते हैं।



इसी बीच इस ग्रन्थ की रचना हुई होगी, परन्तु इसके अन्तर्गत एक ऐसा छन्द भी है, जो इनके द्वारा शिवाजी के विरुद्ध औरंगजेब की ओर से की गई कार्रवाहियों की ओर संकेत करता है<sup>१</sup>। बूंदी-नरेश ने औरंगजेब की ओर से इनमें दो बार भाग लिया। एक बार सायस्ताना के साथ संवत् १७१७ वि० में और दूसरी बार अपने बहनोई महाराज जसवंतसिंह और फिर महाराज जयसिंह के साथ संवत् १७२१-२२ वि० में<sup>२</sup>। कहने की आवश्यकता नहीं कि इनमें से प्रथम की ओर ही मतिराम का संकेत रहा है, कारण इसके अन्तर्गत ही भाऊसिंह को शिवाजी को हराने का श्रेय मिला था, दूसरी बार तो जसवंतसिंह और इनमें एक आग्रमण के विफल हो जाने के कारण कलह हो गई थी और औरंगजेब ने जसवंतसिंह को बुलाकर महाराज जयसिंह को भेजा था<sup>३</sup>। ऐसी दशा में इनके सम्मान में कपी आ जाना स्वाभाविक है—शिवाजी को इस बार हराने का श्रेय जयसिंह को ही मिला। अतः उक्त छन्द के आधार पर यही निष्कर्ष निकलता है कि इसकी रचना संवत् १७१८ वि० के बाद और संवत् १७२१ वि० से पूर्व हुई होगी। दूसरे शब्दों में 'सन्तिललाम' संवत् १७१८ और १७२१ वि० के बीच रचा गया होगा। इसके पश्चात् अर्थात् संवत् १७२२ वि० के बाद इस ग्रन्थ का रचना-काल इमतिह भी नहीं माना जा सकता, क्योंकि भाऊसिंह बूंदी में नहीं रहे। संवत् १७२२ वि० में जयसिंह की शिवाजी से सन्धि हो जाने के पश्चात् वे जैसे ही लौटे, इन्हें संवत् १७२३-२४ वि० में चाँदा के युद्ध में संलग्न रहना पड़ा और फिर औरंगजेब ने इन्हें शाहजादे मुग्रजम के साथ औरंगाबाद भेज दिया, जहाँ वे जीवन पर्यन्त रहे<sup>४</sup>।

१. दे० सूचनि कौं मेदि विल्ली देश बलिबे कौं चमू  
मुमट समूहनि सिवा की उमहति है ;  
कहे 'मतिराम' साहि रोकिये कौं संगर में  
काहू के न हिम्मत हिए में उसहति है ।  
समुसाल-जगद के प्रताप की सपट सब  
गरबी गनीम बरपीन कौं रहति है ;  
पति पात साहू की इजति जमरावन की  
राली रंया राय भाऊसिंह की रहति है ॥ १३१ ॥

२. दे० डॉ० 'महामिशन उमरा', पृ० २५८।

३. दे० श्री यदुनाथ सरकार-कृत 'हिन्दी और औरंगजेब', भाग ४ (द्वितीय संस्करण), पृ० ७४-७५।

४. दे० वही 'महामिशन उमरा', पृ० २५८।

५. दे० डॉ०-कृत वही 'राजस्थान', भाग २, पृ० ३६०। इसमें लेखक ने लिखा है कि भाऊसिंह ने औरंगाबाद में बनेको महल शब्दादि बनवाये, हमसे मिला होता है कि वे वहाँ दीर्घकाल तक रहे। 'महामिशन उमरा' (पृ० १५३) में भी इनके दीर्घकाल तक रहने की चर्चा है। १५२ श्री यदुनाथ सरकार ने लिखा है कि संवत् १६६३ ई० से संवत् १६७३ ई० तक शाहजादा मुग्रजम औरंगाबाद में रहा<sup>५</sup>। अतः निश्चय है कि औरंगजेब की आशा से भाऊसिंह भी वहाँ रहे होंगे।

● ['हिन्दी और औरंगजेब', भाग ५ (द्वितीय संस्करण), पृ० ४४-४५।

**प्रामाणिकता—**‘ललिततत्त्वाम’ रसरजकार मतिराम की ही कृति है, इसमें किसी भी प्रकार का संदेह नहीं हो सकता। भाषा, काव्यगुण तथा वर्णनशैली की दृष्टि से ही यह ग्रन्थ ‘रसरज’ के निकट नहीं बैठता, प्रत्युत ३३ छन्द ऐसे हैं जो इन दोनों ग्रन्थों में समान हैं। ऐतिहासिक दृष्टि से भी यह किन्हीं इतिहास-प्रसिद्ध घटना के पिरछ नहीं पड़ता; इसमें जिन बूंदी-नरेश भाऊमिह की प्रशस्ति के छन्द मिलते हैं, उनमें तो सत्य अवित है ही, उनके पूर्वजों का वर्णन भी इतिहास के अनुकूल है। राव सुरजन ने अपने दान और वीरता के द्वारा तथा हिन्दू धर्म की रक्षा कर कीर्ति प्राप्त की<sup>१</sup>; उनके पुत्र भोज ने दिल्लीपति (अकबर) की आज्ञा से (जोवाबाई की मृत्यु पर) अपनी दाढ़ी-मूँछें न मुड़वाई<sup>२</sup>, राव रतन ने जहांगीर के किले की (विद्रोहिनों से) रक्षा की<sup>३</sup>; महाराज मनुमास (छत्रसात) औरंगजेब और दारा के बीच युद्ध में मारे गये<sup>४</sup> तथा राव भाऊमिह ने शिवाजी की सेना को रोक कर औरंगजेब के नष्ट होते हुए सूबों को बचाकर उसकी पति राखी<sup>५</sup>—ये सब घटनाएँ असत्य नहीं हैं। इसमें संदेह नहीं कि कवि के वर्णन अत्युक्ति-पूर्ण हो गये हैं—होते भी क्यों नहीं; ग्रन्थ अलंकार का है और भाऊमिह की ‘रीफि’ के लिए रचा गया है; किन्तु फिर भी कहीं इतिहास की सीमाओं का उल्लंघन होना दिखाई नहीं देता।

**ग्रन्थ-परिचय—**‘ललिततत्त्वाम’ में कुल मिलकर ४०१ छन्द हैं, जिनमें ५० सर्वये, ७३ कवित्त, ८ छप्पन और २७० दोहे हैं—दोहों में भी १४६ लक्षण सम्बन्धी हैं, ६६ उदाहरण-स्वरूप प्रस्तुत किये गये हैं तथा शेष मंगलाचरण, नगर-वर्णन, नृपवंश-वर्णन और ग्रन्थ-परिचय-विषयक हैं। ग्रन्थ के आरम्भ में ५ छन्द मंगलाचरण के हैं, जिनमें से प्रथम चार में गणेशस्तुति और अन्तिम में कृष्ण के प्रति निवेदन है। इसके पश्चात् १७ दोहों में बूंदी नगर का कवि समयानुसार वर्णन देकर आश्रयदाता के पूर्वजों राव सुरजन, राव भोज, राव रतन, राजकुमार गोपीनाथ, महाराज छत्रसात तथा आश्रयदाता राव भाऊमिह की १५ छन्दों में प्रशस्ति है। अलंकार-निरूपण के आरम्भ और समाप्ति की सूचना एक-एक दोहे द्वारा दी गई है। भागीर्षचन और आत्म-निवेदन के साथ कवि ने ग्रन्थ समाप्त किया है।

‘ललिततत्त्वाम’ के अन्तर्गत अलंकार-निरूपण केवल ३६० छन्दों में किया गया है, जिनमें से १४६ दोहे लक्षण-परक हैं। उदाहरणों में ६० छन्द महाराज भाऊमिह की प्रशस्ति के तथा ३ छन्द उनके पूर्वजों की प्रशंसा के हैं; शेष छन्दों में १२५ शृंगारिक, ११ भक्ति-परक, ६ उद्धव-नोपी-संवाद-विषयक, ४ नीति के और २ चिन्तकान्त के उदाहरण हैं। शृंगारिक छन्दों में से ३३ छन्द ‘रसरज’ से उद्धृत कर दिये गये हैं—शेष ८७ स्वतन्त्र रूप से रचे गये हैं। दो छन्द—एक ‘रसरज’

१. ६० ‘ललिततत्त्वाम’, छन्द संख्या २२, २३, २४।

२. ६० वरी, छन्द संख्या २५, २६, ११५।

३. ६० वरी, छन्द संख्या २७, २८, २७२।

४. ६० वरी, छन्द संख्या ३१, ३२, ३३ (११५)।

५. ६० वरी, छन्द संख्या १३१।

का तथा दूसरा छत्रसाल की प्रशंसा का—ऐसे हैं जो इस ग्रन्थ में दो-दो बार उद्धृत हुए हैं ।

वर्ण्य-विषय—यह तो कहा ही जा चुका है कि 'ललितललाम' केवल अलंकारों का ही ग्रन्थ है । इसके अन्तर्गत जिन अलंकारों का वर्णन है वे सब अर्थालंकार ही हैं ; शब्दालंकारों की किमी भी प्रकार से चर्चा न कर ग्रन्थकार अप्रत्यक्ष रूप से यह संकेत कर देता है कि काव्य में इनका महत्त्व नहीं । किन्तु इसका अर्थ यह नहीं कि उसने इस दृष्टिकोण को प्रस्तुत कर किमी प्रकार की मौलिकता का परिचय दिया है । बात तो वास्तव में यह रही है कि अप्पय दीक्षित के 'कुवलयानन्द' में इनका उल्लेख नहीं हुआ, इसीलिए 'ललितललाम' में भी इन्हें स्थान नहीं मिल पाया । मतिराम पर अप्पय दीक्षित का इतना प्रभाव रहा है कि उन्होंने केवल अलंकारों का क्रम ही 'कुवलयानन्द' के अनुसार नहीं रखा, प्रस्तुत जितने भी लक्षण दिये हैं वे प्रायः गद्य के सब इसकी कारिकाओं के अनुवाद हैं । फिर भी इतना अवश्य है कि मतिराम ने उक्त सस्कृत-आचार्य का अनुमानसंस्करण नहीं किया, जहाँ इन्हें कोई बात नहीं रही अथवा प्रभाव लटपा है, वहाँ इन्होंने दूसरे आचार्यों का भी सहारा लिया है । यही कारण है 'उपमा' के भेदों में प्रसिद्ध 'मालोपमा' व 'रसनोपमा' को तथा 'उत्प्रेक्षा' के भेदों में प्रसिद्ध 'प्रतीयमानोत्प्रेक्षा' को जहाँ कुवलयानन्दकार छोड़ बैठे हैं, वहाँ मतिराम ने इन्हें अपने ग्रन्थ में उचित स्थान दिया है । इसी प्रकार 'काव्यलिङ्ग' और 'हेतु' नामक अलंकारों का कुवलयानन्द-गत पुषक्-पुषक् निरूपण इन्हें पसन्द नहीं आया ; इस सम्बन्ध में यद्यपि इन्होंने कोई तर्क प्रस्तुत नहीं किया, पर 'काव्यलिङ्ग' को 'हेतु' में अन्तर्भूत कर अपने स्वतन्त्र दृष्टिकोण का परिचय दिया है । आचार्य मम्मट ने यद्यपि 'हेतु' नाम का अलंकार नहीं माना—'काव्यलिङ्ग' को ही स्वीकार किया है, किन्तु मतिराम इसके विपरीत उसे 'हेतु' नाम देना ही उचित समझते हैं । अप्पयदीक्षित ने 'रसवत्' आदि अलंकारों का भी वर्णन किया है, पर रसराजकार अपने कर्म को तथा अपनी भाव्यताओं को अपनी प्रकार समझता है, इसी कारण उसने इन्हें 'ललितललाम' में स्थान नहीं दिया । 'चित्रालंकार' के विषय में मतिराम की एक विशेष मान्यता रही है । वे 'पद्यबन्ध' आदि चित्रालंकारों के विषय में तो कुछ नहीं कहते, दूसरे शब्दों में अप्रत्यक्ष रूप से उनको वाक्य-सौंदर्य या पोषक नहीं मानते, पर ऐसे अलंकार जो एक प्रकार से शाब्दिक चमत्कार भी हैं, और उसी के कारण अर्थ का चमत्कार भी लिये हुए हैं, उनको इन्होंने चित्र के अन्तर्गत माना है, यही कारण है कि ये 'उत्तर' अलंकार के दूसरे भेद की 'कुवलयानन्द' के समान प्रस्तुत न कर 'चित्र' के अन्तर्गत रखते हैं ।

रीतिकाल के ग्रन्थ-कवियों के समान मतिराम ने भी कतिपय अलंकारों का नया नामकरण करने का प्रयास किया है । इनमें से कुछ तो ऐसे हैं जो संस्कृत में भी मिलते हैं, जैसे 'स्वभावोक्ति' का 'जाति' ; 'अन्योन्य' का 'परस्पर' और 'कारण-माला' का 'हेतुमाला' । परन्तु 'कैवलीति' का 'छनापह्नुति' और 'प्रतीयमानोत्प्रेक्षा' का 'गुणोत्प्रेक्षा'—ये दो नाम—ऐसे हैं, जो अपने आप में आश्चर्य बहे जा सकते हैं । इनमें अन्धकार ने यद्यपि मौलिकता लाने का प्रयास किया है, पर इनकी आत्मा

तक न पहुँच पाने के कारण मुबोघता नष्ट हो गई है। फिर भी इस कठिन कार्य को जिस स्वच्छता के साथ उसने निवाहा है, उसके लिए वह प्रशंसा का पात्र है।

जहाँ तक 'सलिललताम' के उदाहरणों का प्रश्न है, उनमें भी किसी प्रकार की उलझन देखने को नहीं मिलती। प्रसाद गुण का तो मतिराम में भाण्डार ही है, अतएव उदाहरणों में अतंकार सरलता के साथ देखा जा सकता है—विशेषता यह रही है कि छन्द की अन्तिम पंक्तियों में ही यह मिलेगा। कतिपय स्थल ऐसे भी हैं—विशेषतः वे छन्द जो 'रसराम' से उद्धृत हुए हैं—जिनमें अलंकार कुछ प्रशस्त-सा हो गया है ; किन्तु जिन छन्दों में भाऊसिंह की प्रशंसा है, उनमें अलंकार अपने पूर्ण चमत्कार के साथ उपलब्ध होते हैं।

कवित्व की दृष्टि से इस ग्रन्थ के छन्दों को मुख्यतः चार श्रेणियों में विभाजित किया जा सकता है—१. शृंगारिक छन्द, २. आश्रयदाता की प्रशंसा के छन्द, ३. भक्ति और नीति-परक छन्द तथा ४. उद्बोध-समाद-विषयक छन्द। इनमें से शृंगारिक छन्दों में वे सभी विशेषताएँ उपलब्ध होती हैं, जो 'रसराम' के छन्दों में हैं। माधुर्य-समृद्ध प्रसाद गुण, नायिका विशेष का चित्र, भावों में गाम्भीर्य और मतिराम की अपनी प्रिय शब्दावली प्रत्येक छन्द में देखने को मिल जायगी ; कहीं भी कवि स्वाभाविकता को नहीं छोड़ता।

आश्रयदाता तथा उनके पूर्वजों की प्रशंसा में 'मतिराम' के छन्द उक्त शृंगारिक छन्दों से सर्वथा भिन्न हैं। इनमें उनका शृंगारिक कवि का रूप न मिलेगा, वे वीर रस के ही कवि दिखाई देंगे। राम भाऊसिंह की प्रशंसा करते समय कवि की बाणी प्रसाद गुण-सम्पन्न होती हुई भी भोज गुण-सम्पन्न रहती है ; एकाग्र स्थान के सिवाय कहीं भी कवि का प्रयास भ्रूषण के समान बनावटी शब्दावली की ओर नहीं जाता। भाषा के विकास की दृष्टि से मतिराम की विशेषता इन छन्दों में यह दिखाई देती है कि उनका भुकाव बोलचाल की व्रज से सर्वथा हटकर संस्कृत-शब्द-संयुक्त शुद्ध व्रज की ओर हो गया है—यथास्थान भोजपूर्ण फारसी के शब्दों का प्रयोग करने में भी वे नहीं सकुचाये, पर ऐसे शब्द कम ही हैं। वर्णन में सबसे अधिक उत्कृष्ट वर्णन हाथियों का मिलेगा ; राम भाऊसिंह की प्रशंसा वास्तव में इनसे ही स्वाभाविक लगती है। कतिपय स्थानों पर ऐतिहासिक घटनाओं का उल्लेख हुआ है ; उनमें कवि की उक्तियाँ भी हैं, पर ऐसा कोई भी स्थल न मिलेगा जहाँ वह इतिहास के विरुद्ध कुछ कह गया हो। भावों में सहज गाम्भीर्य है।

नीति और भक्ति के छन्दों में मतिराम ने कोई विशेषता नहीं दिखाई। नीति के छन्द प्रायः संस्कृत के श्लोकों या उक्तियों के अनुवाद मात्र ही हैं। भक्ति के छन्दों में वे जहाँ रसिक-विरोधणि कृष्ण के भक्त हैं, वहाँ भाक धतूरे के फूलों से रीझने वाले शिव तथा सर्वत्र विचरण करने वाली भवानी के प्रति भी उनकी श्रद्धा है—भगवान् विष्णु की प्रशंसा में भी छन्द मिल जाते हैं। किन्तु जिस सन्मयता और अधिबता से शिव का वर्णन किया गया है उसमें मतिराम के शिव-भक्त होने का अनुमान लगाया जा सकता है। प्रेम के विषय में भक्त की निःस्वार्थता और निष्पटता को ही इन्होंने महत्व दिया है।

उदय-गोपी-संवाद के छन्दों में केवल गोपियों की उक्तियाँ ही गुनने को मिलती हैं ; उदय सर्वत्र मौन ही लगते हैं। इससे ऐसा अनुमान होता है कि मतिराम ने यद्यपि इस विषय में कोई स्वतंत्र दृष्टिकोण तो नहीं रखा, पर गोपियों की उक्तियों द्वारा वे प्रेम की महत्ता की स्थापना करना चाहते हैं। सशेष में वे छन्द 'ललितललाम' के अन्तर्गत अमरगीत की परम्परा में मतिराम का अपना दृष्टिकोण प्रस्तुत करते हैं।

### सतसई

**रचना-काल**—‘सतसई’ की रचना महाराज भोगनाथ के लिए की गई, यह इनके नाम पर लिखे गये दोहों से स्पष्ट है। पर ये भारत के किस-भूखण्ड पर शासन करते थे, इसके विषय में कुछ नहीं कहा जा सकता, कारण इतिहास इनके सम्बन्ध में सर्वथा मौन है, य० भागीरथप्रसाद दीक्षित ने यद्यपि इनका स्थान जम्बू (जम्बू) बताया है<sup>१</sup>, किन्तु हमारे विचार में यह ठीक नहीं। इसका कारण यह है कि मतिराम सदैव अपने आश्रयदाता की प्रकृति के अनुसार ही रचना करते थे। ‘सतसई’ के अन्तर्गत एक छन्द शिवाजी की प्रशंसा में है<sup>२</sup>, जो इस बात का द्योतक है कि भोगनाथ शिवाजी के सहायको अथवा समर्थकों में से रहे होंगे। उन दिनों कश्मीर और गजब के हाथों में था, अतः यह सम्भव नहीं कि उन क्षेत्र का कोई भागक उसके दास की प्रशंसा करे। मेरी धारणा यह है कि भोगनाथ बुन्देलखण्ड अथवा पूर्वांचल के कोई सामान्य बिलासी धामक ही रहे होंगे। इनका समय क्या था यह निश्चय के साथ नहीं कहा जा सकता, पर इतना निश्चित है कि ये संवत् १७३८ वि० के लगभग अवश्य विद्यमान थे, क्योंकि शिवाजी की प्रशंसा में उक्त छन्द निश्चय ही इस बात का परिचायक है कि मतिराम ने इसकी रचना उनकी मृत्यु अर्थात् संवत् १७३८ वि० के पदचान् की होगी—यह छन्द उनके प्रति प्रख्याजलि ही प्रतीत होता है। जैसा कि भागे स्पष्ट किया जायगा, ‘सतसई’ समय-समय पर रचे गये दोहों का सकलन है, जिन्हें भोगनाथ की प्रशस्ति के अतिरिक्त छन्दों के साथ गूँथ दिया गया है। अतः यह कहा जा सकता है कि ‘सतसई’ की निबंधना संवत् १७३८ वि० के आस-पास हुई होगी। वैसे भी ‘रमराज’ और ‘ललितललाम’ के इससे मिलते-जुलते छन्दों की तुलना करने से भी इसी धारणा की पुष्टि होती है कि निश्चय ही यह इन दोनों ग्रन्थों से बाद की कृति है। मतिराम दोहों का सकलन कर भोगनाथ के यहाँ गये होंगे।

**प्रामाणिकता**—मतिराम के नाम से उपलब्ध ‘सतसई’ उनकी ही रचना है, इसमें किसी भी प्रकार के मन्देह का स्थान नहीं। भाव, भाषा और शैली की दृष्टि से ही इसकी प्रामाणिकता निन्द नहीं की जा सकती। प्रत्युत इनके दर्जनों छन्द ऐसे

१. दे० ‘भूषण-विमर्श’, पृ० १६।

२. दे० सुजस घोष सौ साहसुन, सिवा सूर सिरदार।

सरद छन्द आतप कियो, सुचि आतप इक बार ॥ ३२४ ॥

हैं जो मतिराम के प्रसिद्ध ग्रन्थों—‘रमराज’ और ‘ललितलताम’ में से उद्धृत हुए हैं<sup>१</sup>। ‘सतसई’ के ग्रन्थ दोहों में से कतिपय में मतिराम के नाम का प्रयोग भी इसी भाव की पुष्टि करता है। इसी ग्रन्थ के अन्त में किन्हीं महाराज भोगनाथ की प्रशंसा तथा उनको इसके समर्पित होने का संकेत इस बात का स्पष्ट प्रमाण है कि कवि ने इसके सभी दोहों का संकलन स्वयं किया है—किन्ती ग्रन्थ व्यक्ति ने इसका सम्पादन नहीं किया।

ग्रन्थ-परिचय—‘सतसई’ में कुल मिलाकर ७०३ दोहे हैं, जिनमें से ११२ दोहे ‘रमराज’ से और ७१ दोहे ‘ललितलताम’ ने लिये गए हैं; एक दोहा खंडित है। उक्त दोनों ग्रन्थों के ‘सतसई’ में अंतर्भूत १८५ दोहों में से ४२ दोहे परिवर्तित अथवा संशोधित रूप में उपलब्ध होते हैं<sup>२</sup>। ग्रन्थ के आरम्भ में यद्यपि ४ दोहे स्तुति-परक भी हैं, किन्तु उन्हें किसी भी प्रकार का मंगलाचरण नहीं बहा जा सकता। दोहों का श्रम तथा उनकी योजना कवि की अपनी है। ‘सतसई’ के अन्तिम शतक में आश्रयदाता—भोगनाथ की प्रशंसा में १६ दोहे दिये गए हैं<sup>३</sup>, जिसमें अनुमान होता है—और वह ठीक भी है कि यह उन्हीं को समर्पित की गई। एक दोहा (संख्या ३२४) महाराज शिवाजी की प्रशंसा का भी है। ‘रमराज’ और ‘ललितलताम’ के सभी दोहों को निकालकर दोष दोहों का विभाजन इस प्रकार होगा—४४१ दोहे शृंगारिक, २२ मति-परक, १५ नीति-विषयक तथा ४० ग्रन्थ विषयों के—जिनमें सामान्यतः आश्रयदाता की प्रशंसा, प्रकृति-वर्णन, गोपियों की उद्धव-प्रति उक्तियों तथा नारी-स्वभाव के शील-गुण वर्णन को रखा जायगा। शृंगारिक दोहों में सामान्यतः रूप-वर्णन, उद्दीपन, अनुभाव-योजना, नायक-नायिकाओं के कतिपय भेदों, सभोग तथा विप्रलम्भ और उसकी नव दशाओं (मरण को छोड़कर)—सभी का घोंघ-बहुत वर्णन उल्लेख होता है। ‘सतसई’ की समाप्ति कवि ने आश्रयदाताओं के कल्याण और अपने लिए मद्बुद्धि की याचना के साथ की है।

वर्ण्य-विषय—मतिराम के ग्रन्थों में अधिकांश विषय-वस्तु शृंगारिक ही रही है। ‘सतसई’ का वर्ण्य भी मुख्यतः शृंगार है, जिसका अध्ययन यदि शास्त्रीय दृष्टि से किया जाय तो शृंगार रस के सभी उपकरण पर्याप्त मात्रा में उपलब्ध होंगे। उनके आधार पर यह कहा जा सकता है कि ‘कूनमजरी’, ‘रमराज’ तथा ‘ललितलताम’ के अन्तर्गत कवि का शृंगार-सम्बन्धी जो दृष्टिकोण रहा है वह तो ‘सतसई’ में

१. दे० उमी ‘मतिराम ग्रन्थावली’ में ‘सतसई’ के २५२—३०, २७२—८३, २८५—८७, २८६—६७ तथा ४०१—४२ तक की नसखाओं के छन्दः अन्त में परिशिष्ट—१ भी देखिये।

२. दे० उमी ‘मतिराम ग्रन्थावली’ में ‘सतसई’ के दोहे—८, २६, ५२, ७४, ८१, ६१, १०३, १०५, ११७, १२१, १४०, १४६, १६३, १६८, १७०, १७१, १६२, १६३, २०३, २३८, २४१, २४८, २५५, २५८, २६३, २६४, २६६, २७२, २७४, २७५, २८२, २६३, २६६, ३०५, ३२७, ३३४, ३४३, ३४४, ४०५, ४०८, ४२० और ५५४ नसखाओं के।

३. दे० वही सतसई—६१२, ६१३, ६२३, ६२४, ६४४, ६४६, ६६६, ६७०, ६६३—६६, ७०२।

परिलक्षित होता ही है, उसके अतिरिक्त भी नायक-नायिका के रूप-वर्णन, अनुभाव-योजना, उद्दीपन-सामग्री तथा शृंगार के दोनों पक्षों—संयोग और वियोग का वर्णन ऐसी विशेषताएँ लिये हुए हैं, जिनके आधार पर सतसईकार मतिराम को रीतिकाल के अन्य कवियों से पृथक् किया जा सकता है।

'रसराज' के अन्तर्गत नायक-नायिका के रूप का वर्णन प्रसंगवश और चलते बग से किया गया है, जबकि 'सतसई' में शरीर के उन सभी अवयवों का वर्णन स्वतन्त्र रूप से हुआ है, जिसके आधार पर किसी स्त्री अथवा पुरुष के सौन्दर्य को आँका जा सकता है। इन वर्णनों में कवि ने अप्रस्तुतों का भी सहारा लिया है और विशेषज्ञों का भी। जहाँ पर शरीरावयवों के साथ विशेषणों का व्यवहार हुआ है, वहाँ वर्णन अधिक प्रभावपूर्ण बन गये हैं।

अनुभाव-योजना तथा उद्दीपन-सामग्री का चयन मुख्यतः नायक-नायिकाओं तथा दूती अथवा सखी की उक्तियों से ही किया गया है। इन उक्तियों में सहज स्वाभाविकता तथा गाम्भीर्य का एक साथ पुट होने के कारण लम्पटता अथवा नागरता की स्थान नहीं मिल पाया; उसके स्थान पर उत्कट प्रेम की ही प्रमुखता दी गयी है। काविक-अनुभावों में भी इनका आभास नहीं मिलता। उद्दीपक-सामग्री में यद्यपि परम्परा का निर्वाह हुआ है, पर वहाँ तक ही जहाँ तक कि उसकी स्वाभाविकता नष्ट न हूँ पाये। सात्विक भावों का वर्णन बहुत कम है।

जहाँ तक शृंगार रस के संयोग और वियोग पक्षों का प्रश्न है, उनमें से संयोग के अन्तर्गत नायक-नायिका के मन की अनुकूलता का ही ध्यान रखा गया है, जिसके वर्णन का माध्यम अभिधारक दायदावती रही है। इसमें एक ओर जहाँ स्वाभाविकता आई है, वहाँ दूसरी ओर कतिपय दाँहों में गोपनीयता के अभाव में ध्वनिमूलक चमत्कार नहीं आ पाया, और यही कारण है कि सतसई-गत सम्मोग के चित्रों में आवश्यक्ता से अधिक यथार्थ अंकित हो जाने से अस्वीत्य का आरोप किया जा सकता है। किन्तु वियोग-पक्ष का चित्रण ऐसा है, जिनमें अभिधा और परम्परा का पालन करते हुए भी कवि वहाँ पर भीमाओं का अनिश्चयन करता दिखाई नहीं देता; ऊहात्मक वर्णनों से न तो विरह की मामिकता पर प्रहार किया गया है और न सस्ती-उपमाओं से उसका गाम्भीर्य ही नष्ट हुआ है। विरह और विरही के गाय निनी भी प्रचार की सिलखाइ अथवा भलाक नहीं की गई।

शृंगारिक दाँहों के अतिरिक्त 'सतसई' में उत्तर विषयों के दाँह भी हैं। इनमें से भक्ति-परक दाँहों का विषय उस युग के आराध्य मंत्री देवी-देवता रहे हैं, जिनमें यह अनुमान लगाना बटिन-सा हो जाता है कि कवि किस सम्प्रदाय का अनुयायी था, वैसे कवि का झुकाव कृष्ण और शिव की ओर अधिक रहा है, यह तद्विषयक दाँहों की अधिकता के आधार पर कहा जा सकता है। सामान्यतः इन दाँहों में कवि की मौलिकता के कम दर्शन होते हैं; विहारी तथा अन्य पूर्ववर्ती कवियों ने जिन प्रकार के भाव व्यक्त किये हैं, मतिराम ने उन्हीं को पर्याप्त मात्रा में अपनी दायदावती में व्यक्त कर दिया है। इसी प्रकार कतिपय नीति-परक दाँहों में कवि रहीम में इनका प्रभावित हुआ है कि अपनी घंटी को छोड़कर उन्हीं का अनुकरण करने लगा है।

दोष विषयों—प्रकृति-वर्णन, उद्भव-प्रति गोपियों की उक्तियों तथा आश्रमदाता की प्रशस्ति के दोहों में कोई विशेष चमत्कार नहीं दिखाई देता, ऐसा प्रतीत होता है मानो इनका रचयिता युवतक परम्परा का पालन कर रहा है— इसमें अधिक कुछ नहीं।

अस्तु, सम्पूर्ण 'सतसई' को भाव और भाषा की दृष्टि से देखा जाय तो स्पष्ट होगा कि दोनों की ही दृष्टि से यह प्रौढ़ कृति है; परन्तु इसके पर्याप्त दोहे ऐसे हैं जिनके ऊपर उनके पूर्ववर्ती कवियों का किसी न किसी प्रकार का प्रभाव लक्षित होता है। मतिराम से पूर्व तुलसी, रहीम और बिहारी ने अपनी-अपनी सतसईयों का प्रणयन किया था और उनमें इन्होंने अपने-अपने भिन्न दृष्टिकोण प्रस्तुत किये थे; तुलसी ने भक्ति-परक, रहीम ने नीति-परक और बिहारी ने नागर-गृह्यार-विषयक। मतिराम ने उक्त तीनों से भाव और शैली—दोनों की दृष्टि से प्रभाव ग्रहण किया है। किन्तु इस सम्बन्ध में यह कह देना असंगत न होगा कि जहाँ उन्होंने किसी से भाव ग्रहण किया है वहाँ शैली इनकी अपनी रही है और जहाँ किसी की शैली का अनुकरण किया है वहाँ भाव इनका अपना। उदाहरण के लिए बिहारी के कतिपय दोहे स्पष्टतः इनकी 'मतसई' को प्रभावित करते हुए दृष्टिगत होते हैं, पर उनमें से अधिकांश इनकी अपनी अभिव्यक्ति के कारण बिहारी से पृथक् ही नहीं कहीं-कहीं तो उनसे उत्कृष्ट भी हो गये हैं—बिहारी अपने दोहों में जहाँ सूक्ष्म अभिव्यक्ति और चमत्कार का प्रदर्शन करते हैं वहाँ मतिराम अपनी स्वच्छ अभिव्यक्ति के माध्यम से रस-स्नावित आनन्द की हलकी तरंगों का संचार कर देते हैं। इसी प्रकार तुलसी और रहीम में से उन्होंने कमजोर भक्ति और नीति-परक शैलियों को अपनाया है, पर इनमें से किसी के भाव को ग्रहण नहीं किया। ऐसी दशा में उनकी 'सतसई' के दोहों पर सामान्य रूप से किसी कवि के अर्थापहरण का दोष तो लगाया नहीं जा सकता। हाँ, यदि आग्रह-वगैरे इन कवियों का प्रभाव कहा भी जाय तो भी इतना तो मानना ही पड़ेगा कि मतिराम की प्रस्तुत 'सतसई' का अपना स्थान अलग है। इसमें चाहे बिहारी का-सा वाग्वैदग्ध्य न होने के कारण ध्वनि-मूलक उत्तम काव्य के दर्शन न हो पायें, पर रीतिकाल के घोर गृह्यारी वातावरण में स्वच्छ और गम्भीर रस का जो परिचय इस ग्रन्थ में उपलब्ध होता है, वह समस्त रीतिकाशीन साहित्य में कम देखने को मिलेगा। भारतीय गृहस्थ और स्वस्थ प्रेम के चित्रण के कारण मतिराम और उर्वर 'सतसई' को पृथक् स्थान देना पड़ेगा। भाषा के मोलान के कारण जितनी सरसता इसमें दृष्टिगोचर होती है, उतनी नागर बिहारी की 'मतसई' में नहीं। कहने का अभिप्राय यह है कि तुलसी, रहीम और बिहारी का प्रभाव ग्रहण करने पर भी अभिधा द्वारा अपने भावों को जिन कुशलता से मतिराम ने प्रस्तुत किया है, उसका सतसई-परम्परा में अपना विशिष्ट स्थान है।

### अलंकार पंचाशिखा

रचना-काल—'अलंकार पंचाशिखा' के रचनाकाल के विषय में किसी भी प्रकार का सन्देह नहीं किया जा सकता; इसके अन्त में कवि ने स्वयं एक दोहा लिखा है,



जिसके अनुसार इसकी समाप्ति संवत् १७५७ वि० में हुई<sup>१</sup>। कलेवर की दृष्टि से यह ग्रन्थ अपने आपमें अधिक बड़ा नहीं है, अतः इसकी रचना में एक वर्ष से अधिक समय लगने की कम सम्भावना है।

**प्रामाणिकता**—‘अलंकार पंचाशिका’ के अनेक छन्दों में मतिराम का नाम मिलता है, अतएव यह तो निश्चित है कि इसकी रचना मतिराम नामधारी किसी कवि ने की, पर ये ‘रसराम’ और ‘ललितलताम’ की रचना करने वाले ही मतिराम हैं, इसमें तो सन्देह किया ही जा सकता है। इसपर प० भागीरथप्रसाद दीक्षित ने इसे प्रसिद्ध मतिराम से भिन्न इसी नाम के किसी अन्य कवि की रचना ठहराया है<sup>२</sup>, इससे और भी इस पुस्तक की प्रामाणिकता पर विचार करना आवश्यक हो जाता है। दीक्षितजी ने अपनी इस मान्यता की पुष्टि में कोई ठोस प्रमाण नहीं दिया—केवल रहीम के जीवनकाल से लेकर इस ग्रन्थ के रचना-काल तक के दीर्घ समय को एक मतिराम का रचना-काल होना असम्भव कहकर अपना निर्णय दिया है। इसमें पूर्व के अध्याय में हमने मतिराम के रचना-काल का आरम्भ संवत् १६७६ वि० के आस-पास सिद्ध किया है, अतः इससे दीक्षितजी की उक्त धारणा का निराकरण तो हो जाता है, किन्तु फिर भी ‘अलंकार पंचाशिका’ की प्रामाणिकता के लिए आवश्यक तथ्यों और तर्कों की अपेक्षा रह जाती है। इसमें सन्देह नहीं कि इसको प्रामाणिक अथवा अप्रामाणिक सिद्ध करने के लिए हमारे पास ऐसा कोई ठोस ऐतिहासिक साक्ष्य नहीं, जिसके आधार पर निर्णय दिया जा सके—प्रसिद्ध ग्रन्थों में तो भी कोई छन्द इसमें उद्धृत नहीं मिलता, केवल वर्ण्य-वस्तु, भाव और भाषा ही अपने आपमें एक मात्र उपाय हो सकती है। ‘अलंकार पंचाशिका’ में मिश्रण एक छन्द के शृंगारिक वर्णन भी नहीं, सबके सब आश्रयदाता की प्रशस्ति के ही छन्द हैं। ऐसी दशा में ‘ललितलताम’ के उन्ही ६० छन्दों से इनके छन्दों की तुलना (उक्त आधार से) करते हुए किसी निष्कर्ष तक पहुँचने का प्रयास किया जायगा, जिनमें महाराज भाऊसिंह की प्रशंसा की गई है।

अस्तु, वर्ण्य-वस्तु, भाव और भाषा में से सर्वप्रथम वर्ण्य-वस्तु और भावों के आधार पर ‘ललितलताम’ और ‘अलंकार पंचाशिका’ की तुलना की जाय तो विदित होगा कि दोनों ही ग्रन्थों में कवि का उद्देश्य अपने आश्रयदाताओं के दान, वीरता और कौति का वर्णन करना रहा है। दान का वर्णन करते समय ललितलतामकार केवल हाथियों के दान का ही उल्लेख करता है, ‘अलंकार पंचाशिका’ में भी जानपन्द के उन्ही प्रकार के दान का ही वर्णन है। इन दोनों ग्रन्थों के दान-वर्णन की विशेषता यह रही है कि आश्रयदाताओं तथा उनके हाथियों के विशेषण और उपमान लगभग एक-जो ही हैं—‘ललितलताम’ में भाऊसिंह को यदि ‘भुट्टी का पुरहून’ कहा गया है<sup>३</sup>

१. दे० संवत् शत्रुह से जहाँ संतानिस नभमास।

अलंकार पंचाशिका पुरन भयो प्रकास ॥११६॥

(अलंकार पंचाशिका)

२. दे० वही ‘भूषण-विमर्श’, पृ० २०-२१।

३. दे० ‘ललितलताम’, छन्द संख्या—४१, १४, १०३, ३०८।

तो 'अनंकार पंचाशिका' में ज्ञानचन्द को 'मही का मधवा'<sup>१</sup> ; बूंदी नरेग की वीरति यदि सभी दिशाओं में फैल रही है<sup>२</sup>, तो कुमायूँ पति का यश भी 'जहान में जाहिर है'<sup>३</sup> ; दोनों ही ऐसे हाथियों का दान करते हैं, जिनके ऊपर जरकमी की रंग-बिरंगी भूनें पड़ी हुई हैं<sup>४</sup> ; जिनके गण्डस्थलों से छनकते हुए मदबल को पीने भौरों की भोड़ एकत्र रहती है<sup>५</sup> ; तथा जो अपने धक्कों ने बड़े-बड़े गडों को ढा देते हैं<sup>६</sup> । वास्तव में दान के हेतु इन दोनों महीपतियों के हाथ सदा ऊँचे ही उठे रहने हैं<sup>७</sup> । इसी प्रकार दोनों नरपतियों का तेज और वीरता भी किसी में छिपी नहीं है<sup>८</sup> । नाज्मिह ने बड़े-बड़े बैरियों को इतना आतंकित कर रखा है कि वे सदैव अपनी बनिनाओं महित सघन जंगलों में छिपे रहते हैं और जब कभी रिपु-पत्नियाँ इस गरिब के भगाड़ों की ध्वनि सुन लेती हैं तो रो-रो कर अपने 'नाहों' में नग्न कर लेने की प्रार्थना करती हैं—उन्हें समझाती हैं कि नाऊ दीवान की शरण में पहुँचने में ही बत्पार होना ; अथवा बिनसती हुई वनों में भारी-भारी किरती हैं<sup>९</sup> ; ज्ञानचन्द महाबाहु का आतंक भी ऐसा ही है<sup>१०</sup> ।

जहाँ तक 'ललितलताम' और 'अनंकार पंचाशिका' के छन्दों में भाव-साम्य का प्रश्न है, यह अनेक छन्दों में देखा जा सकता है ; यदि किसी स्थान पर कवि का अभीष्ट उनमें परिवर्तन करने का रहा है तो वह भी उनमें स्पष्ट हो जाता है<sup>११</sup> । परन्तु

१. दे० 'अनंकार पंचाशिका', छन्द संस्मृ—२८, ६३, ८६, १११ ।

२. दे० 'ललितलताम', छन्द संस्मृ—६६, ७६. १०३, १०८, १५८, १६५, १७१, २३५, २४८, २५०, २५६, २६०, २६० ।

३. दे० 'अनंकार पंचाशिका', छन्द संस्मृ—२१, ८०, ८६, १७, ११३ ।

४. दे० 'ललितलताम' में ७१, १००, १४० संख्या के छन्द ; और 'अनंकार पंचाशिका' में २४ संख्या का छन्द ।

५. दे० 'ललितलताम' में ७१, ७६, १००, १२२, १२६, १४० संख्या के छन्द और 'अनंकार पंचाशिका' में ५७ संख्या का छन्द ।

६. दे० 'ललितलताम' में ७१, १०५, १०२, १४०, ३३० संख्या के छन्द और 'अनंकार पंचाशिका' में ५७ संख्या का छन्द ।

७. दे० 'ललितलताम' में ५३, ५६, ११६, २१५ संख्या के छन्द और 'अनंकार पंचाशिका' में १७, ७२ संख्या के छन्द ।

८. दे० 'ललितलताम' में ४१, ४७, ४६, ६०, ७४, १०३, १०८, ११६, २५६ संख्या के छन्द और 'अनंकार पंचाशिका' में ७१, ७६, ३०, ४०, ५१, ५३, ५७, ५६, ६५, १३, १०२ संख्या के छन्द ।

१. दे० 'ललितलताम', छन्द संस्मृ—१५८, २६६, २७६, २६० ।

१०. दे० 'अनंकार पंचाशिका', छन्द संस्मृ—३५, ४३, ४८, ५३, ५७, ५६, ६१, ८८, १०५, १११ ।

११. मुद्रा के लिए देखिए—

(क) चाहत सत पावन सहस्र, गज पावत हय चाहि ।

नार्वसह यों दानि हैं जयत सराहत चाहि ॥३०६॥

(ललितलताम)

यहाँ यह तर्क भी प्रस्तुत किया जा सकता है कि इस भाव-साम्य का कारण 'पंचाशिका' के प्रणेता द्वारा 'ललितललाम' से प्रभाव-ग्रहण रहा हो। निश्चय ही यह बात सम्भव हो सकती है, किन्तु इन भावों की प्रौढ़ता, गाम्भीर्य तथा उनकी अभिव्यजना शैली अपने आपमें ऐसी है, जिससे 'पंचाशिका' का कवि 'ललितललाम' के रचयिता से भिन्न नहीं जान पड़ता।

भाषा की दृष्टि से उक्त दोनों ग्रन्थों में गाम्भीर्य, प्रवाह और प्रौढ़ता की समानता मिलती है। जो शब्द मतिराम ने 'ललितललाम' के अन्तर्गत प्रयुक्त किये हैं, जैसे—निकाई, बख्त बिनन्द, जेत, भजलिस, गनीम, जहान, जाहिर इत्यादि वे सभी अपने उन्ही अर्थों में 'अलंकार-पंचाशिका' में भी उपलब्ध होते हैं। इसी प्रकार क्रियाओं का प्रयोग, यथा—पाइयतु है, बीजियतु है इत्यादि, जो मतिराम की भाषा की विशेषता है, वह भी 'पंचाशिका' के अनेक स्थलों पर देखा जा सकता है। पुस्तक में सर्वत्र प्रसाद-गुण मिश्रित ओज-गुण की प्रधानता है; 'ललितललाम' की भी यही विशेषता है। विवास की दृष्टि से भी भाषा और विवेचन—दोनों में ही 'अलंकार पंचाशिका' 'ललितललाम' की अपेक्षा अधिक प्रौढ़ प्रतीत होती है। ऐसी दशा में इन सभी बातों को ध्यान में रखते हुए यही कहा जा सकता है कि 'अलंकार पंचाशिका' प्रसिद्ध मतिराम की ही रचना है, किसी अन्य मतिराम की नहीं। इसकी पुष्टि इसके

घोरे चाहि आवत हैं गिरि अवगाहि तिन्हें  
एते बड़े डील के धोल नील से। (३०)

(अलंकार पंचाशिका)

(ख) ऐसैं सब ललक तें सकल सकलित रही  
राय में सरम जैसे सलिल बरयाव में। (४१)

(ललितललाम)

औरन के जस तेरे में मिलत ऐते  
जैसे सरसरि में सलिल सरितान के। (१२)

(अलंकार पंचाशिका)

(ग) गायनि की बकसी कसाइन की आयु सय  
गायनि की आयु सो कसाइन की बकसी। (२.२)

(ललितललाम)

हरद गरीबन को बकसी गनीमन की  
गनीमन को गरव गरीबन की बकसी। (६५)

(अलंकार पंचाशिका)

(रम्य प्रकार 'ललितललाम' के ७५, १७८, २३६, २७६ श्रवणों के छन्दों और 'अलंकार पंचाशिका' के क्रमशः ३४, ६८, ३४ मंथों के छन्दों में भाव-सम्यक देखा जा सकता है। 'पंचाशिका' का संस्था—१ वा छन्द 'मनगंड' के छंद—७०० के छन्द के साथ मिलाने से उसके निकट बैठता है।)

उन छन्दों से भी हो जाती है, जिनमें मतिराम ने अपने आश्रयदाता को 'लाल' शब्द से अभिहित किया है<sup>१</sup>—उम समय इनकी अवस्था ज्ञानचन्द से बहुत अधिक रही होगी।

'अलंकार पचाशिका' नाम से ही यह बोध होता है कि इसके अन्तर्गत कम से कम ५० अलंकारों का वर्णन होगा, परन्तु गणना करने पर इसमें केवल ४० अलंकारों का ही वर्णन मिलता है—भेदोपभेद मिलाकर भी ५० नहीं होते, केवल ४८ ही बँठते हैं<sup>२</sup>। इसपर 'पंचाशिका' के छन्दों की त्रय संख्या भी अत्यन्त अच्यवस्थित है; तथा एक छन्द ऐसा भी है, जिसमें दो अलंकारों का अन्तर स्पष्ट किया गया है<sup>३</sup>—सम्भव है ग्रन्थकार ने इस प्रकार के दोहे और भी लिखे हों। इन सभी बातों से यही निष्कर्ष निकलता है कि इस पुस्तक में अलंकार-निरूपण सम्बन्धी एक दर्जन से ऊपर छन्द अवश्य ही रहे होंगे, जो इतने समय उपलब्ध नहीं।

ग्रन्थ-परिचय—'अलंकार पचाशिका' की प्रस्तुत उपलब्ध हस्तलिखित प्रति के अन्तर्गत कुल मिलाकर ११६ छन्द हैं, जिनमें से प्रथम १० छन्द अश्रय-दाता के वक्ष्याणार्थ स्तुति, आश्रयदाता के परिचय और कवि-निवेदन सम्बन्धी हैं तथा अन्तिम दोहा ग्रन्थ के रचना-काल के विषय में है; शेष १०५ छन्दों में अलंकार-निरूपण किया गया है। अलंकार-निरूपण के इन छन्दों में ५० दोहे लक्षण-परक हैं तथा ४८ कवियों और ७ मयों के नाम से ५५ छन्द अलंकारों के उदाहरण-स्वरूप प्रस्तुत किये गए हैं। उदाहरणों में एक गृहारिक कवित्त के निवान सबके सब छन्द आश्रयदाता की प्रशंसा के हैं। प्रति के आरम्भ में 'श्री जिनाय नमः' लिखा हुआ है, जिससे विदित होता है कि लिपिकार जैन भतावलम्बी है। भाषा की दृष्टि से यद्यपि प्रत्येक छन्द अपने आपमें शीढ़ है, फिर भी अधिकांश छन्दों में—विशेषतः कवित्त और मयों में लिपिकार की असावधानी के कारण कुछ पाठ नहीं मिल पाता।

ऊपर यह उल्लेख किया जा चुका है कि 'अलंकार पचाशिका' का वर्ण्य-विषय मूलतः ५० अलंकार ही रहे हैं, जिनमें से केवल ४० अलंकारों का ही वर्णन प्राप्त होता है। इन अलंकारों को देखने से स्पष्ट होता है कि ग्रन्थकार ने किसी आघार पर इनका चयन नहीं किया—प्रमुख अलंकारों की अपेक्षा मायागु अलंकारों को

१. दे० 'अलंकार पंचाशिका', छन्द संज्ञा—५१।

२. १. उपमा, २. अनुपम, ३. व्यतिरेक, ४. गुणवत्, ५. प्रतीक (दो भेद हो), ६. प्रसंग (दो भेद हो), ७. विभावना (दो भेद हो), ८. अतिशयोक्ति (सम्बन्ध, अलंकार और अलंकार), ९. स्वभावोक्ति, १०. विनोक्ति, ११. विरोधोक्ति, १२. व्योक्ति, १३. उल्लेख (दोनों भेद), १४. कर्मवृत्ति, १५. विषय, १६. पक्षि, १७. मृत्ति, १८. अग्नि, १९. मन्देह, २०. पवित्र, २१. अपवित्र, २२. दोषक, २३. सार, २४. अपरानुति (शुद्ध, अज्ञान, दोष), २५. अन्वेष, २६. आदेश, २७. रूपक, २८. विरोध, २९. अनुपम, ३०. तुल्योक्ति, ३१. यथार्थ, ३२. परिकल्पित, ३३. निन्दानुक्ति, ३४. सन्निधि, ३५. संज्ञित, ३६. सान्ध्य, ३७. उल्लेख, ३८. उल्लेख, ३९. अलंकारान्वय, और ४०. पंचाशिका।

३. दे० 'अलंकार पंचाशिका', छन्द संज्ञा—१०३।

अधिक प्रधानता दी गई है तथा प्रतीप, प्रहर्षण, विभावना, अतिशयोक्ति और अप-  
हृति जैसे प्रसिद्ध अलंकारों के सभी उपमेयो का वर्णन नहीं किया गया। अतः  
इससे यही सम्भावना की जा सकती है कि मतिराम ने ज्ञानचन्द की प्रशंसा में स्पष्ट  
छन्द लिखे होंगे, याद में उनमें सन्निविष्ट अलंकारों पर तक्षणों की रचना कर  
पुस्तक की ग्रन्थना कर डाली होगी। यदि उनका उद्देश्य आरम्भ में पुस्तक लिखने  
का रहा होता तो अवश्य ही वे उन्हीं अलंकारों को स्थान देते, जिनका ज्ञान साधारण  
पाठक के लिए आवश्यक होता है। वैसे भी उन्हीं के शब्दों में अलंकारों की अपेक्षा  
ज्ञानचन्द के गुणों का उद्घाटन करना उनका प्रथम उद्देश्य रहा है<sup>१</sup>।

जो हो, 'पञ्चाशिका' के विवेचन को देखने से ज्ञात होता है कि मतिराम ने  
'कुवलयानन्द' और मम्मट के 'काव्यप्रकाश' का ही सहारा लिया है। परन्तु दस  
निरूपणों की जो सबसे बड़ी विशेषता रही है, वह यह कि 'ललितललाम' की अपेक्षा  
यहाँ पर उनका भुकाव स्वच्छता और सक्षिप्तता की ओर अधिक रहा है। प्रायः  
जो तक्षण दिये गये हैं, वे अपने आप में उक्त दोनों ग्रन्थों—विशेषतः 'कुवलयानन्द'  
के तक्षणों के अनुवाद मात्र हैं; जहाँ दो अलंकारों का भेद स्पष्ट किया गया है,  
वहाँ 'काव्यप्रकाश' कवि के सामने रहा है। सामान्यतः इस पुस्तिका से मतिराम के  
किसी विशिष्ट दृष्टिकोण का पता नहीं चलता।

कवित्व की दृष्टि से 'पञ्चाशिका' का अध्ययन किया जाय तो इसके छन्द  
'ललितललाम' से दूर नहीं पड़ते। इनमें ज्ञानचन्द के दान और दान के हाथियों का  
वैसा ही वर्णन है जो 'ललितललाम' में रहा है। हाँ, एक विशेषता अवश्य ही दृष्टव्य  
है। 'ललितललाम' के अन्तर्गत राय भाऊसिंह की वीरता का वर्णन कम हुआ है उनके  
दान और तेज का अधिक है; 'पञ्चाशिका' में ज्ञानचन्द की वीरता का वर्णन अत्यन्त  
भोजपूर्ण और स्वाभाविक हुआ है। इस प्रकार मतिराम ने वीर-रस की कविता के  
सभी भ्रमों—दानवीर, धर्मवीर और मुदवीर का वर्णन प्रस्तुत किया है। दयावीर  
का वर्णन बहुत कम मिलता है, सम्भवतः मतिराम इस वर्णन को असन्द नहीं  
करते—इसमें उतना भोज और सौन्दर्य भी नहीं आ पाता। 'पञ्चाशिका' के सभी  
छन्दों को पढ़ जाइये इनमें उसी प्रकार का प्रसाद-सम्पन्न भोज गुण मिलेगा जो  
'ललितललाम' के इस विषय के छन्दों में उपलब्ध होता है—भाषा भी अपने आप  
में भरपूर प्रौढ़ है, वैसे 'ललितललाम' की अपेक्षा कवि का भुकाव संस्कृत शब्दावली  
को ग्रहण करने के अतिरिक्त फारसी शब्दावली को अपनाने की ओर भी रहा है—  
इससे भोज गुण और भी प्रसर ही उठा है। संक्षेप में, यद्यपि मतिराम को वीर रस

१. दे० ज्ञानचन्द के गुण धने पनं भनं गुणवन्त ।

दारिद्र के मुक्तान को कोने पायो अन्त ॥८॥

तवपि ययामति ॥ कल्यो शम्भु अर्थ अभिराम ।

अलंकार पञ्चाशिका रची रचिर 'मतिराम' ॥९॥

(अलंकार पञ्चाशिका)

का कवि तो 'ललितलताम' ही सिद्ध कर देता है, फिर भी 'भक्तकार पंचाशिका' से इस तथ्य की और पुष्टि हो जाती है।

### 'छन्दसार पिंगल' और 'वृत्तकौमुदी'

मतिराम के 'छन्दसार पिंगल' नामक ग्रन्थ का उल्लेख सर्वप्रथम ठाकुर शिवसिंह सेंगर ने किया था ; तब से विद्वान् उनके 'शिवसिंह सरोज' के भाष्यार पर बिना किसी संकोच के यह स्वीकार करते चले आ रहे हैं कि इसकी रचना कतहसाह बुन्देला के आश्रय में हुई<sup>१</sup> — पं० कृष्णबिहारी मिश्र ने तो बुन्देलखण्ड के इतिहास में इन महाराज का नाम न होने पर भी अनुमान से समय निश्चित कर दिया है<sup>२</sup> । पं० भागीरथप्रसाद दोसित ने यद्यपि अपनी खोज में प्राप्त 'वृत्तकौमुदी' नामक ग्रन्थ को ही मतिराम की पिंगल-विषयक रचना सिद्ध करने की चेष्टा की है, फिर भी विद्वानों में प्रचलित भूषण और मतिराम के वन्धुत्व सम्बन्धी धारणा इसकी प्रामाणिकता को स्वीकार न कर सकी<sup>३</sup> । दोसितजी भी अपनी भाष्यताओं के विषय में अनिश्चित होने के कारण अब यह धारणा बना बैठे हैं कि इस ग्रन्थ के रचयिता रसराजकार से भिन्न हैं। बात वास्तव में यह है कि इस पिंगल ग्रन्थ का नाम 'वृत्तकौमुदी' ही नहीं, मतिराम के अपने शब्दों में इसका नाम 'छन्दसार संग्रह' भी है<sup>४</sup>, जिससे यदि सेंगरजी को इसके नाम के विषय में भ्रम हो गया हो तो आश्चर्य नहीं। वैसे भी यह कल्पना सामान्यतः नहीं की जा सकती है कि बार-बार संस्कृत की दुहाई देने वाला मतिराम अपने पिंगल ग्रन्थ का 'छन्दसार पिंगल' जैसा सदोप नाम रखे — 'छन्द' और 'पिंगल' की पुनरावृत्ति शिवसिंहजी ने ही की है। मिश्रबन्धुषो का यह दावा कि उन्होंने 'छन्दसार पिंगल' के प्रथम दो-चार पृष्ठ देखे हैं<sup>५</sup>, अस्वीकार नहीं किया जा सकता, परन्तु इन पृष्ठों का रचयिता प्रसिद्ध मतिराम है तथा इनकी रचना सम्मुनाथ सोलकी के आश्रय में हुई, इसमें सन्देह है। मिश्र महोदयों का यह कथन कि उन्होंने किस आधार पर यह निष्कर्ष निकाला था, स्मरण नहीं<sup>६</sup>, इस सन्देह की और भी पुष्टि कर देता है। इधर काशी की नागरी प्रचारिणी सभा के पुस्तकालय में इस ग्रन्थ की जो प्रति सुरक्षित है, उसमें कहीं भी 'छन्दसार पिंगल' नहीं लिखा हुआ ; आश्रयदाता का नाम भी स्वरूपसिंह बुन्देला है। 'वृत्तकौमुदी' के छन्दों से इस ग्रन्थ का मिलान करने पर कोई अन्तर दृष्टिगोचर नहीं होता। दूसरे

१. दे० बड़ी 'शिवसिंह सरोज', पृ० ४३२-३३।

२. दे० बड़ी 'मतिराम ग्रन्थालय', पृ० २३१।

३. 'वृत्तकौमुदी' और भूषण के 'शिवराज भूषण' के अनुसार मतिराम और भूषण के पिता और गोत्र का नाम भिन्न बैठता है।

४. दे० 'छन्दसार संग्रह' रच्यो मकल ग्रन्थ मत देखिए।

आत्मक कविता सिध को, आपा सरस विसेनि ॥

(प्रथम प्रकाश)

५. दे० 'हिन्दी नवरत्न' (तृतीय संस्करण), पृ० ४३२।

६. दे० 'भापुरी' (११ मई, सन् १९२४ ई०) में मिश्रबन्धुषो का 'महाकवि भूषण और मतिराम' शीर्षक का लेख, पृ० ४४४।

‘कौमुदी’ के अन्तर्गत एक छन्द में फतहनाह के नाम का भी उल्लेख हुआ है<sup>१</sup>, अतः इससे यह नहीं कहा जा सकता कि उनके आश्रय में किन्हीं भिन्न भतिराम ने पिंगल ग्रन्थ की रचना की—निश्चय ही एक भतिराम है और शरोजकार को उनका पिंगल ग्रन्थ न देखने के कारण आश्रयदाताओं के विषय में भ्रम हुआ है। शिवसिंहजी ने अपने ग्रन्थ के अन्तर्गत ‘पिंगल’ के जो दो छन्द उद्धृत किये हैं उनमें से एक सेनापति का है और दूसरा ‘वृत्तकौमुदी’ का; अतः इससे भी हमारी धारणा की पुष्टि होती है। कहने का अभिप्राय यह है कि ‘वृत्तकौमुदी’ (जिसका नाम ‘छन्दसार संग्रह’ भी है) ही भतिराम की परम्परा से प्रसिद्ध पिंगल-सम्बन्धी रचना है।

### छन्दसार संग्रह

रचना-काल—‘छन्दसार संग्रह’ की रचना के विषय में किसी भी प्रकार का मतभेद नहीं। भतिराम ने स्पष्ट लिखा है कि इसकी रचना सवत् १७५८ वि० के नातिक मान के दुबल पक्ष की त्रयोदशी को धारम्भ हुई<sup>२</sup>। अतः यही इस ग्रन्थ का रचना-काल माना जायगा।

प्रामाणिकता—परम्परा से यह प्रसिद्ध है कि भतिराम ने पिंगल-विषयक ग्रन्थ की रचना की थी और ‘छन्दसार संग्रह’ से इस बात की पुष्टि भी हो जाती है<sup>३</sup>। परन्तु ये ‘रसरत्न’ के प्रणेता ही हैं, अथवा कोई और भतिराम है, यह प्रश्न स्वभावतः उठ सड़ा होता है—विशेषतः उन दशा में जबकि पं० भागीरथप्रसाद दीक्षित ने अत्यन्त विद्वान् के साथ ‘मलकार पञ्चाशिका’ और इस ग्रन्थ को किन्हीं परवर्ती भतिराम की रचना कह दिया है<sup>४</sup>। यह सत्य है कि दीक्षितजी की इस मान्यता का खण्डन करने के लिए हमारे पास कोई प्रामाणिक आलेख नहीं; फिर भी इस सम्बन्ध में ‘छन्दसार संग्रह’ का ही यह छन्द द्रष्टव्य है।

घाता एकु जंतो सियराज भयो तंतो अय  
फतेसाहि धीनगर साहिबी सभाजु है।  
जंतो धितपर घनी राना नरनाह भयो  
तंतोई कुमाऊँ पति पुरो रज तानु है॥  
जंतो जयसाहि जसवन्त महाराज भये  
जिनकी नहीं मैं अजों बाढ़ी बल तानु है।  
मित्र साहि मन्दन कुसचन्द जग भयो उदै—  
कुन्देल बंस मैं सरूप महाराजु है॥  
(पंचम प्रकाश)

१. दे० पंचम प्रकाश।

२. दे० संग्रह संग्रह तो धरत, फट्टायन सुभ सात।

नातिक दुबल त्रयोदशी, करि विचार तिहिकाल ॥ (पंचम प्रकाश)

३. दे० त्यों ही नृप को सुजस सुनि आयो कवि ‘भतिराम’।

छन्दसार संग्रह रच्यो सरस ग्रन्थ भति देसि ॥ (पंचम प्रकाश)

४. दे० वही ‘भूषण विमर्श’, पृ० २०-२१।

इसमें स्पष्ट ही है कि स्वर्णमहिह बुढ़ेना के आश्रय में आने से पूर्व मतिराम प्रवश्य ही शिवाजी, फ़तहग़ाह, कुमायूँ-नरेय (ज्ञानचन्द), जयमहि और जयवन्तसिंह के सम्पर्क में आ चुके होंगे। कुमायूँ-नरेय ज्ञानचन्द के लिए लिखी गई उनकी 'अनंकार-पंचाशिका' इस अनुमान को और भी पुष्ट कर देती है। चूँकि यह पुस्तिका भाव, भाषा-शैली एवं वर्ण-वस्तु के आधार पर रमराजकार की ही कृति ठहरती है, अतएव यह कहा जा सकता है कि 'छन्दमार, मंत्रहकार प्रसिद्ध मतिराम ही हैं।

दूसरे यदि 'अनंकार पंचाशिका' की दृष्टि में न भी रखें तो भी 'छन्दसार सग्रह' ग्रन्थ ग्रन्थों के आधार पर रमराजकार की रचना सिद्ध होनी है। 'छन्दसार सग्रह' के उक्त छन्द का रचयिता जिन महाराज जयसिंह और जयवन्तसिंह ने अपने परिचय की घोषणा करता है, वह प्रसिद्ध मतिराम से भिन्न नहीं हो सकता। कारण, इतिहास इस बात का साक्षी है कि महाराज जयवन्तसिंह राव भाऊसिंह के बहनौई थे<sup>१</sup> तथा महाराज जयसिंह भी उनके घनिष्ठ मित्रों में से थे—शिवाजी के विरुद्ध संवत् १७२१ वि० में मैनिक अभिमान दोनों ने मिलकर किया ही था<sup>२</sup>; अतः यह स्थानादिक ही है कि जयवन्तसिंह और जयसिंह बूँधी आते-जाते होंगे और इस प्रकार संवत् १७१८-२१ वि० के बीच 'नलिनतलनाम' की रचना के समय मतिराम की उमरे में बूढ़ होनी होगी। इसी प्रकार इस छन्द में महाराज शिवाजी का जो उल्लेख हुआ है, उसमें भी इसी बात की पुष्टि होती है। 'मत्तमई' में प्रसिद्ध मतिराम ने महाराज शिवाजी के प्रति अपनी श्रद्धा त्रिम रूप में व्यक्त की है, उसने यह अनुमान लगाया जा सकता है कि ये शिवाजी से मिले थे। विचक्षितियों से भी दोनों के मिलने की बात प्रसिद्ध है। ऐसी दशा में यह कैसे कहा जा सकता है कि 'मत्तमई' और 'छन्दसार सग्रह' के रचने वाले एक नाम के दो भिन्न व्यक्ति महाराज शिवाजी से मिले थे। निश्चय ही एक मतिराम थे और वह प्रसिद्ध मतिराम ही होने चाहिये।

यहाँ इस सम्बन्ध में यद्यपि यह प्रश्न किया जा सकता है कि 'छन्दसार सग्रह' का रचयिता जब प्रसिद्ध मतिराम ही था तो उसने जयसिंह और जयवन्तसिंह के साथ राव भाऊसिंह हाबा तथा भोगनाथ का नामोल्लेख क्यों नहीं किया? इसके उत्तर में अनुमान से केवल इतना ही कहा जा सकता है कि भोगनाथ जेने विलामी व्यक्ति का नाम अपने वीर-ग्रन्थ में देना उचित न समझा होगा। या यह भी हो सकता है कि बाद में उसके प्रति इनकी अच्छी भावना न रही हो। ऐसे ही, भाऊसिंह के विषय में भी यह बात कही जा सकती है।

इन ग्रन्थों के अतिरिक्त भी यदि वर्ण-वस्तु के आधार पर 'छन्दसार सग्रह' की परीक्षा की जाय तो भी यह विदित होगा कि 'नलिनतलनाम' और 'अनंकार पंचाशिका' के समान ही मतिराम ने इसमें भी अपने आश्रयदाता के दान और पराक्रम का वर्णन करने के साथ-साथ उसके बंधव—विशेषतः मददगार गिराने वाले विराट् भावार के गजों का सजीव चित्रण किया है। ऐसे ही भाषा-शैली की दृष्टि से

१. दे० बही 'महासिंह उमरा', पृ० २५८।

२. दे० बही 'हिन्दी और औरंगजेब' भाग ४ (द्वितीय संस्करण), पृ० ७४-७५।



भी यह ग्रन्थ उक्त दो ग्रन्थों के अत्यन्त निकट है—साधारणतः। उसमें संस्कृत-बहुधा शब्दावली का ही प्रयोग किया गया है। संक्षेप में कहा जा सकता है कि 'छन्दमार संग्रह', 'सलिलतलसाम' और 'अनकार पंचाशिका' के निकट होने तथा अन्य ऐतिहासिक तथ्यों के कारण, 'रसराज' के रचयिता—प्रसिद्ध मतिराम—की ही कृति है।

हस्तलिखित प्रतियाँ—'छन्दसार संग्रह' इस समय हस्तलिखित रूप में केवल दो स्थानों पर ही उपलब्ध है—१. आर्य भाषा पुरतवालय, नागरी प्रचारिणी सभा, काशी; और २. जिला फतेहपुर (के निकट एक ग्राम-पुस्तकालय) में। ये दोनों ही हस्तलिखित ग्रन्थ मूल-ग्रन्थ की प्रतिलिपि मात्र हैं। गंगा के पार जो प्रति सुरक्षित है उसका लिपिकाल संवत् १८६२ वि० है। परन्तु यह भी अपने आप में पूर्ण नहीं है—केवल १६ पृष्ठ ही देराने को मिलते हैं। इनमें जो कुछ भी लिखा गया है वह इतना अपाठ्य है कि न इससे यह बोध होता है कि मूल ग्रन्थ कितने आकार का रहा होगा और न यही ज्ञात हो पाता है कि यजुर्वेद-विषय का क्रम क्या है। दूसरी प्रति इसकी अपेक्षा अवश्य ही पूर्ण कही जा सकती है—यद्यपि हमें इसकी पूर्णता पर भी संदेह है, कारण यही पर छन्द का नाम है तो लक्षण उदाहरण दोनों ही गायब हैं और यही पर केवल लक्षण अथवा केवल उदाहरण ही देने को मिलता है। इसका लिपिकाल पूर्वोक्त प्रति से ४८ वर्ष पूर्व का है। प्रति के अन्तिम पृष्ठ से स्पष्ट है कि लिपिकार कोई रामेही निवासी नन्दराम भाट है। पाठ की दृष्टि से यह भी अत्यन्त अशुद्ध है—त्रायः जिला फतेहपुर के आस-पास की बोली के चलते शब्दों की मूलव्रज शब्दों के स्थान पर भरमार कर दी गई है—जैसे 'एक' के लिए 'याकु'। फिर भी इससे इतना ज्ञात अवश्य हो जाता है कि मूल ग्रन्थ में पाँच प्रकाश थे तथा अष्टक छन्द का अष्टक लक्षण और उदाहरण है। यदि दोनों प्रतियों की सहायता ली जाय तो मतिराम के छन्द-विवेचन के भूतयाकन में बहुत कुछ सहायता मिल सकती है। जैसे आग्निभक्त २०-२५ पृष्ठ तो इतने अशुद्ध एवं अपूर्ण हैं कि न तो यह ज्ञात हो पाता है कि इनमें मगनाधरग सम्बन्धी विगने छन्द रहे होंगे तथा बितने छन्द आश्रयदाता और कवि-परिचय में सम्बन्ध स्थापित पाते हैं।

ग्रन्थ-परिचय—'छन्दमार संग्रह' का दूसरा नाम 'वृत्तकीमुदी' भी है। इसी-लिए ग्रन्थकार ने इसके अध्यायों को 'प्रकाश' संज्ञा दी है। प्रत्येक प्रकाश के अन्त में भी इस ग्रन्थ का 'वृत्तकीमुदी' नाम ही मिलता है। 'छन्दसार संग्रह' की आरम्भ में संज्ञा सम्भवतः इसलिए दी गई है, क्योंकि लेखक ने छन्द-विवेचन सम्बन्धी अनेक ग्रन्थों से सार रूप में मुख्य-मुख्य छन्द ग्रहण कर इनके अन्तर्गत प्रस्तुत किये हैं।

जो हो, 'छन्दमार संग्रह' अथवा 'वृत्तकीमुदी' में पाँच प्रकाश हैं। इनमें क्रमशः गण, वल्लिख छन्द, मात्रिक छन्द, प्रत्यय और दण्डकी का विवेचन अथवा निरूपण किया गया है। प्रथम प्रकाश के अन्तर्गत ग्रन्थकार गणेश और सरस्वती की वन्दना के पश्चात् अपने आश्रयदाता स्वरूपसिंह कुन्दला के दान की प्रशंसा करता हुआ अपने आगमन और ग्रन्थारम्भ की सूचना देता है। उसके पश्चात् वल्लिख गणों के स्वरूप उनके क्रम, देवता, फल, यह, गुण, विना, रण, रंग, देश, पुष्पार्थ, दिगामुख, वाहन,

तेज, जाति और प्रकृति का वर्णन करने के उपरान्त देवनागरी वर्णमाला के प्रत्येक वर्ण का शुभाशुभ फल, लिंग-भेद इत्यादि का वर्णन करता है। अन्त में मात्रिक गणो तथा लघु-गुरु एव गणो के विभिन्न नामों का उल्लेख किया गया है।

द्वितीय प्रकाश में एक से लेकर २६ अक्षरों तक के १४७ सम वर्णिक छन्दों का वर्णन किया गया है, जबकि तृतीय में १ मात्रा से ३२ मात्रा तक के सम मात्रिक छन्दों के तथा इसके पश्चात् अर्धसम और विषम मात्रिक छन्दों के क्रम से ५५ छन्दों का वर्णन है। इनमें ३५ सम मात्रिक और शेष अर्धसम और विषम एव दण्डक छन्द हैं। कहने की आवश्यकता नहीं कि इन छन्दों में से अधिकांश का आधार 'वृत्तरत्नाकर' (भट्ट केदार), 'छन्दोनुगासन' (हेमचन्द्र) तथा 'प्राकृतपंगलम्' रहे है। शेष में से कतिपय इतर ग्रन्थों में मिल जाते हैं, जब कि दूसरे या तो उनकी अपनी उद्भावना है या फिर किसी ऐसे पूर्ववर्ती हिन्दी-ग्रन्थ से गृहीत हैं, जो आज उपलब्ध नहीं। मात्रिक छन्दों में कतिपय ऐसे हैं, जो उस समय के काव्य में प्रचलित थे। इन सभी छन्दों के वर्णन का क्रम कवि का अपना है।

चतुर्थ प्रकाश में प्रत्यय के सभी भेदों का जहाँ वर्ण और मात्रा के अनुसार सक्षिप्त वर्णन है, वहाँ पञ्चम प्रकाश में केवल तीन वर्णिक दण्डको—अनगशेखर, घनाक्षरी और रूप घनाक्षरी को ही प्रस्तुत किया गया है। इसी प्रकाश के अन्त में कवि ने अपना वक्ष-परिचय भी दिया है।

निवेदन किया जा चुका है कि मतिराम के छन्द सम्बन्धी लक्षणों का आधार संस्कृत-प्राकृत के लक्षण रहे हैं और यही कारण है कि इनमें एकरूपता नहीं—सुविधानुसार दोहा, चौपाई, सर्वैया और छप्पय इन सभी छन्दों का उपयोग कर लिया गया है। वैसे निवाय 'अरिल्ल' के भ्रामक लक्षण के उनके सभी लक्षण अपने आपमें इतने स्वच्छ और सुबोध हैं कि माधारण पाठक अत्यन्त सरलता से इन्हें समझ सकता है। यदि इनमें किसी प्रकार ने बात स्पष्ट नहीं हो पाई तो उदाहरणों ने प्रायः उस अभाव की पूर्ति कर दी है। कहना न होगा कि लक्षणों में उल्लिखित विशिष्ट नियमों के अनुसार उदाहरणों की रचना ही नहीं की गई, इसके साथ ही रम तथा राज-विषमक-रति का भी सम्यक् परिपाक हुआ है। उनकी सफलता का मूल-रहस्य ही अपने कवित्व की यथासम्भव रक्षा करने में निहित है। इसीलिए 'मंगलमहाश्री' नामक छन्द के उदाहरण में वे नियमोल्लंघन कर गये हैं—उसे इन्होंने २६ अक्षरों के स्थान पर २८ का करके दण्डक बना दिया है। संक्षेप में स्वच्छ और सुबोध लक्षणों तथा नियमबद्ध एवं कवित्वपूर्ण उदाहरणों की रचना के लिए वे श्रेष्ठ के पात्र हैं। उक्त लक्षण और उदाहरण में यदि वे किसी प्रकार की त्रुटि कर भी गये हैं तो इस विशालकाय ग्रन्थ की सफलता की तुलना में वह अपेक्षणीय है। काव्यशास्त्र के इतर अंगों के विवेचन की अपेक्षा इस प्रसंग में उनकी उल्लेखनीय विशेषता यह भी है कि संस्कृत-प्राकृत ग्रन्थों का यथास्थान उल्लेख कर उन्होंने अपनी मूढ़म आलोचक दृष्टि का परिचय दिया है।

## 'बरवै नायिका भेद' और मतिराम

'बरवै नायिका भेद' के सम्बन्ध में यह बहुत पूर्व से ही प्रसिद्ध है कि रहीम ने इसकी रचना की थी तथा यह हिन्दी में नायिका-भेद के आदि ग्रन्थों में से है। परन्तु अब तक इसकी जितनी भी हस्तनिष्कृत प्रतियाँ उपलब्ध हुई हैं, उन सब में मतिराम-कृत 'रमराज' के नायिका भेद सम्बन्धी ५० दोहे लक्षण स्वल्प उद्धृत मिलते हैं। हमने याज्ञिक-ग्रन्थ<sup>१</sup>, प० भागीरथप्रसाद दीक्षित<sup>२</sup> आदि विद्वानों ने यह कल्पना की है कि मतिराम ने ही रहीम के स्फुट वरकों का अपने दोहों सहित सम्पादन किया होगा। यह ध्यान यद्यपि भ्रमम्भव नहीं, पर प्रमाण के अभाव में मान्य नहीं हो सकती। दीक्षितजी ने इस विषय में जो यह तक दिया है कि 'पूजमंजरी' में पूर्व रहीम ने उक्त दोहों की रचना कर टानी होगी और मतिराम ने तभी अपने आश्रयदाता रहीम के 'बरवै नायिका भेद' का सम्पादन किया होगा<sup>३</sup>, वह अपने आपमें इसलिये सगत प्रतीत नहीं होता क्योंकि 'पूजमंजरी' की भाषा इन दोहों की अपेक्षा अपत्यन्त अग्रीह होने के कारण थोड़ा बड़ी नहीं मानी जा सकती। वैसे भी यह हास्यास्पद-सा लगता है कि इस बयोवृद्ध कवि की कविता का सम्पादन एक नवोदित कवि करे। मेरे विचार में रहीम ने लक्षण-उदाहरण सहित ही 'बरवै नायिका भेद' रचा होगा, किन्हीं अज्ञात कारणों से इसके छन्द नष्ट हो गये होंगे और धार के किन्हीं साधारण कवि ने 'रमराज' के स्वच्छ दोहों के साथ इसका सम्पादन कर इसे अपने धापमें पूर्ण और सुपाठ्य बना दिया होगा ; मतिराम ने इसका सम्पादन नहीं किया।

इस धारणा की पुष्टि में स्वयं 'बरवै नायिका भेद' के आधार पर प्रमाण दिये जा सकते हैं। ग्रन्थ की देखने पर उसके अन्तर्गत बरवै छन्द में रचे गये निम्न दो लक्षण भी मिलते हैं—

सुन्दर, धतुर धनिप्रवा, जातिउ अँच ।

केल-कला-परयिनवा, सोल-समूच ॥६६॥

पति उपपति बेमिहवा, त्रिविध बसान ।

विधितो व्याहो गुदजन, पनि सो जान ॥६७॥<sup>४</sup>

इनसे यह स्पष्ट है कि त्रिम प्रकार रहीम ने ॥ दो लक्षण लिखे हैं, वैसे ही हमारे लक्षण सिद्ध होंगे, जो अब प्राप्य नहीं। पर यहाँ पाँच को आ सकती है कि क्या केवल लक्षण ही नष्ट हुए, उदाहरण नहीं? अवश्य ही दोनों के विषय में यह बात कही जा सकती है ; कारण भी यही है कि किसी के उदाहरण में दो-दो बरवै मिलते हैं और किसी के में एक ही—नायक का उदाहरण भी नहीं है।

१. दे० 'रहीम रानावली', सम्पादक—श्री भाग्यशंकर याज्ञिक (गुर्नपावृत्ति), पृ० २१।

२. दे० 'भूषण-विमल', पृ० १२, २६।

३. दे० वही 'भूषण-विमल', पृ० १२।

४. दे० वही 'रहीम रानावली' (गुर्नपावृत्ति), पृ० २८

दूसरे, संग्रहकर्त्ता ने ग्रन्थ के अन्त में स्पष्ट शब्दों में कह दिया है कि दोनों भर्षान् लक्षणों और उदाहरणों के संग्रह हुए हैं<sup>१</sup>, जो इन्हे पड़ेगा वह मनी प्रकार से नायक-नायिका-भेद को समझ जायगा<sup>२</sup> । दूसरे शब्दों में लक्षण और उदाहरणों का संग्रह नायक-नायिका-भेद को सुबोध बनाने के लिए किया गया है । मतिराम ने यदि यह संग्रह किया होता तो वे यह न कहते कि उन्होंने दोनों का संग्रह किया है—‘दोनों’ शब्द का प्रयोग ही इस बात का सूचक है कि संग्रहकर्त्ता कोई तीसरा व्यक्ति है । मतिराम के सभी ग्रन्थों का अवलोकन करने से ज्ञात होना है कि उन्होंने ‘दूनों’ शब्द का प्रयोग कहीं भी नहीं किया, अतः हममें भी यही निष्कर्ष निकलता है कि मतिराम ने ‘बरबं नायिका भेद’ का सम्पादन नहीं किया । मधोप में कहने का अभिप्राय यही है कि रहीम की उक्त कृति का सम्पादन मतिराम के दोहों के साथ किसी अन्य कवि ने किया है, वैसे इतना अवश्य है कि ‘रमराज’ की रचना में मतिराम ने अवश्य ही इसमें सहायता ली होगी, कारण ऐसे अनेक छन्द मिल जाते हैं जो भावों की दृष्टि से समान हैं ।

### स्फुट छन्द

मतिराम के रहे हुए चार स्फुट छन्द पं० कृष्णविहारी मिश्र को प्राप्त हुए हैं, जिनमें से दो छन्द शिवाजी की प्रशंसा के हैं, एक छरमात की प्रशंसा में तथा एक किन्हीं राजा भगवन्त के विषय में लिखा गया है । शिवाजी की प्रशंसा के छन्द ये हैं—

मोह मद छाके बिरसे ते बर बकि ऐसे  
बकसे सिवा के कविराज लिए जात हैं ;  
पावत घरनि धराधर चुकि घस्कन सों  
चिक्करत जिन्हू देखि दिग्गज परात हैं ।  
तामसो तहन तामरस तोरि ‘मतिराम’,  
गगन की गंगा में करत उतपात है ;  
भंद गति सिपुर भदंध में विनंद बिदु  
ज्ञान घरबिद-कंद चंदहि खवात हैं ॥१॥  
बान भरजुन की बपाने ‘मतिराम’ कवि  
गडा नीममेन की गडा ही जम काज की ;  
बासव को बख बामुदेव जू को बक,  
यनदेव को मुमल सदा कीरत है ताज की ।

१. दे० सच्छन बोहा जानिए, उदाहरण बरबान ।  
दूनों के संग्रह भए, रस सिगार निर्मान ॥११३॥
२. दे० एह नवीन संग्रह सुनो, जो देखे चित देख ।  
विविध नायका नायकनि जानि भसी विधि सेय ॥११८॥

(वही ‘रहीम गलाखली’, पृ० ६२)

दंड दंडधर को अदंडन के दंडिबे को  
 नखन की पाँति नरसिंह सिरताज की ;  
 संभु को त्रिसूल संभु-सिरस्य को कुठार  
 संभु-सुत की सकति, समसेर सिवराज को ॥२॥<sup>१</sup>

इन छन्दों की मतिराम के छन्दों से तुलना करने से यह कहने की आवश्यकता नहीं रह जाती कि भाषा-शैली, गुण आदि की दृष्टि से ये उनके ही प्रतीत होते हैं। प्रथम छन्द भाऊसिंह और ज्ञानचन्द के दान-वर्णन में किसी भी प्रकार दूर नहीं बैठता— इसमें व्यवहृत शब्दावली तथा भाव बंसे ही हैं जैसे 'ललितललाम' और 'धर्लकार पचाशिवा' के अन्तर्गत हाथियों के वर्णन में मिलते हैं। द्वितीय छन्द पर भूपण की शैली का प्रभाव परिलक्षित होता है, जो इस बात का द्योतक है कि मतिराम शिवाजी के दरबारी कवि भूपण के सम्पर्क में अवश्य आये होंगे।

छत्रमाल के आतक के विषय में मतिराम का छन्द इस प्रकार है—

कवि 'मतिराम' कहै रति ते अनूप धनी,  
 रूप धरे राज मानो कोरुन की कारिका ;  
 धार सुने बार-बार नीर भरि आवतु है,  
 नीरज की झालनि नतिन-ऐसी तारिका ।  
 आगरे दिली में छत्रमाल तेरी धाकनि सैं ।  
 आयो-आयो बोलत मुगल मुक-तारिका ;  
 थोकि बलि सकैं न चरन जुगलनि सार,  
 गुलनि के रंग मुगलनि की कुमारिका ॥<sup>२</sup>

यह छन्द भी मतिराम-नृप प्रतीत होता है। कहने की आवश्यकता नहीं कि इन छन्दों का अस्तित्व अपने आपमें सर्वथा स्वतन्त्र है, अतएव ये किसी भी प्रकार से इस कल्पना को आश्रय नहीं देते कि मतिराम ने शिवाजी और छत्रमाल के आश्रय में प्रशंसा की रचना की थी और ये उनके अंग हैं। जहाँ तक इनके रचना-काल का प्रश्न है, यह विद्वानों के साथ नहीं कहा जा सकता कि किस मयन् में इनकी रचना हुई ; परन्तु इतना निश्चित है कि बूंदी-नरेश ने मम्बय दूटने के बाद ही इनकी रचना हुई होगी। शिवाजी की प्रशंसा के छन्द उनकी मृत्यु अर्थात् मयन् १७३८ वि० में पूर्व के ही हैं, कारण इनकी वर्तमानकालिक प्रियायें इस बात की द्योतक हैं कि मतिराम ने उनके दरबार में जाकर स्वयं इनका पाठ किया होगा। छत्रमाल की प्रशंसा के छन्द के विषय में भी यही बात कही जा सकती है।

चौथा छन्द, मतिराम ने किसी मगवन्न नृप के विषय में लिखा है यह है—

दिल्ली के समीर दिल्लीपति मों कहल धीर,  
 बजिसन की फौज सकैं लिहल दवाइहीं ।

१. दे० बरी 'मतिराम प्रभावना', पृ० २५५-५६ ।

२. दे० बरी, पृ० २५६ ।

बढ़ाती जमेसन की जेर कं सुमेर हूँ तो,  
सम्पति कुदेर के सजाने ते बढ़ाई हों ।  
रहे 'मतिराम' संकपति हूँ के घाम जाइ  
जंग जुरि जम हूँ कौं तोह सो बनाइ हों ।  
घाति नें गिरगे कूदि रूप में परगे एक,  
रूप भगवन् की मुहोम पे न जाइ हों ।

प० कृष्णविहारी मिश्र इन प्रसिद्ध मतिराम की रचना नहीं मानते, इसी कारण उन्होंने इनको 'मतिराम ग्रन्थावली' में उद्धृत नहीं किया। प० भागीरथ-प्रसाद दीक्षित ने इनका रचना द्वितीय मतिराम माना है<sup>१</sup>। दीक्षितजी का कथन है कि यह छन्द प्रमोदर-नरेन भगवन्तराय खीची के विषय में लिखा होगा। अतः इनका रचना-काल संवत् १५५८ वि० के पश्चात् ही होगा। इतिहास भी इस बात का माफ़ी है कि प्रमोदर-नरेन ने औरंगजेब के विरुद्ध विद्रोह स्रष्टा किया था, ऐसी दशा में यह उन्हीं की प्रशंसा में लिखा हुआ कहा जा सकता है। परन्तु इसी समय में भगवन्तराय नाम के दो नूर हुए हैं—एक मुन्देलसिंह के जो औरंगजेब के सहायकों में थे और दूसरे खूंदी-नरेन के कनिष्ठ भ्राता। होसकना है यह द्वितीय भगवन्तसिंह के लिए लिखा हो, पर इतिहास में उनके विद्रोह का कोई उल्लेख नहीं। ऐसी दशा में यह भगवन्तराय खीची के विषय में ही कहा जायगा, किन्तु इसके रचयिता प्रसिद्ध मतिराम हैं, इनमें हमें मन्देह है। हमारी धारणा है बाद के किन्हीं मतिराम ने नूरु के ग्रन्थों में प्रभाव ग्रहण करके लिख दिया है। इस छन्द की शैली भी मुख्यतः फारसी के ग्रन्थों में आच्छादिन होने के कारण हमारे कवि की सस्कृत-प्रवृत्ति के विरुद्ध पड़ती है।

### मतिराम के अप्राप्य ग्रन्थ

मतिराम के अब तक प्राप्त ग्रन्थों में से केवल 'नाहित्यमार' और 'लक्षण-शृंगार' ही ऐसे हैं जो इस समय उपलब्ध नहीं। नागरी प्रचारिणी मण्डल, काशी की सोज रिपोर्ट में इनके प्राप्ति-स्थान क्रमशः दतिया और बिजावर रायों के पुस्तकालय बनाये गए हैं<sup>२</sup>, किन्तु वहाँ से ग्रन्थ नहीं हैं—बिजावर का पुस्तकालय ही नष्ट हो गया है। उक्त रिपोर्ट के अनुसार इन ग्रन्थों की प्रतियों का सामान्य परिचय दिया हुआ है, इनसे ज्ञान होता है कि 'साहित्यमार' का संस्करण केवल ३३ छन्दों तक ही सीमित है तथा 'लक्षणशृंगार' १६५ छन्दों की पुस्तक है और 'नाहित्यमार' की भविष्य बड़ी है। प० कृष्णविहारी मिश्र ने इनका वर्ण-विषय प्रमगः 'नायिका-मेद' और 'भाव-विभाव' बनाये हैं<sup>३</sup>; ज्ञान नहीं इस कथन में उनका क्या भूत रहा है—हमें इन प्रकार का उल्लेख कहीं भी प्राप्त नहीं हुआ।

१. दे० बही 'मुद्र-विज्ञान', पृ० १६-१७।

२. दे० बही 'इन्विजिड पुस्तकालय का सोज निवर', संवत् १९६ (ई) और १९६ (वी)।

३. दे० बही 'मतिराम ग्रन्थावली', पृ० २३२।

इन अप्राप्य पुस्तकों की प्रामाणिकता के विषय में कुछ नहीं कहा जा सकता । यदि इनको मतिराम की रचनाएँ मान लिया जाय (हमारा विचार भी ऐसा है) तथा कृष्णबिहारीजी के कथनानुसार इनकी विषय-वस्तु शृंगारिक भी स्वीकार करें तो इनका रचना-काल संवत् १६८० वि० से १६९० वि० के बीच मानना उचित होगा । क्योंकि जहाँगीर की मृत्यु के पश्चात् मतिराम ने 'रसराज' की रचना तक उस प्रकार का कोई ग्रन्थ अवश्य ही लिखा होगा—उनकी आरम्भिक प्रवृत्ति भी शृंगारिक है । यदि ये पुस्तकें उपलब्ध होती तो इस कल्पना की पुष्टि भी हो जाती कि ये 'रसराज' से पूर्व की रचनाएँ हैं । हमारी धारणा है कि मतिराम ने पहले इन्हीं की रचना करके अपना हाथ सधाया होगा, तभी तो वे 'रसराज' जैसा प्रौढ़ और सरस ग्रन्थ लिख सकें ।

इस प्रकार मतिराम के नाम से प्राप्त ग्रन्थों में से केवल छ प्रामाणिक ग्रन्थ ही उपलब्ध है । इनके अतिरिक्त दो ग्रन्थ—'साहित्यसार' और 'लक्षणशृंगार' इस समय अप्राप्य हैं, परन्तु हमारी धारणा यही है कि ये भी मतिराम के आरम्भिक ग्रन्थों में से रहे होंगे । 'बरवै नायिका भेद' मतिराम द्वारा सम्पादित प्रतीत नहीं होता । कतिपय स्फुट छन्दों से यह कल्पना कर लेना असंगत नहीं जान पड़ता कि हमारे कवि की और साधारण रचनाएँ वही पड़ी न हों ।

संक्षेप में मतिराम के समस्त ग्रन्थों का काल-क्रम के अनुसार इस प्रकार रखा जायगा—

१. 'फूलमजरी'—संवत् १६७६ वि० के आस-पास,
२. 'रसराज'—संवत् १६९०-१७०० वि० के बीच,
३. 'ललितलताम'—संवत् १७१८-१७२१ वि० के बीच,
४. 'सतसई'—संवत् १७३८-१७४० वि० के बीच,
५. 'मलबार पंचाशिका'—संवत् १७४७ वि०,
६. 'वृत्तकीमुदी'—संवत् १७५८ वि०, तथा—
७. 'साहित्यसार' } संवत् १६८०-१६९० के मध्य की रचनाएँ रही
८. 'लक्षणशृंगार, } होंगी ।

इनके अतिरिक्त स्फुट छन्दों की रचना कवि ने विभिन्न राजाओं के दरबार में जाकर की होगी । ऐसे प्रामाणिक छन्द अभी तक संख्या में तीन ही उपलब्ध हुए हैं, जिनका रचना-काल संवत् १७३० वि० के बाद का प्रतीत होता है ।

## मतिराम की कविता के विभिन्न विषय

प्रत्येक रचना की विषय-वस्तु मुख्यतः युग की प्रवृत्ति और रचयिता की अपनी अभिरुचि से प्रभावित रहती है; युग की प्रवृत्ति के श्वासा में रचयिता अपना विषय निर्धारित करता है और उसकी अभिरुचि इसके अन्तर्गत वैशिष्ट्य का ममा-वेश कर उसे अपने समकालीनों से पृथक् करती है। रीतिकाल के अदिकान्त कवि ऐसे राजा-नबाहों के छाया में रहे जो या तो ब्रितामी थे अथवा अपने पराक्रम और दानशीलता के लिए प्रसिद्ध हो चुके थे। अतः यह स्वाभाविक ही था कि कवियों के रचि-भेद में उस युग की साहित्यिक प्रवृत्ति शृंगारिक अथवा राज-प्रशस्ति-परक होनी। सीमाध्य से मतिराम ने भी इन दोनों कोटियों के राजाओं के यहाँ आश्रय प्राप्त किया, यही कारण है कि उनकी कविता का विषय शृंगार और राज-प्रशस्ति दोनों ही हैं। किन्तु इस दिशा में उनका सीन्दूर-श्रेम दो और विषयों की ओर भी प्रशस्त हुआ है; वे हैं—प्रकृति और राज-वैभव। इसमें नन्देह नहीं कि ये दोनों विषय कमशः शृंगार और राज-प्रशस्ति के रूप में ही मतिराम की कविता में आये हैं; फिर भी उन्होंने जिस प्रकार से इनके प्रति अपनी रचि प्रदर्शित की है—यहाँ तक कि वे कभी-कभी मूल विषय को भी भूल गये हैं—उममें दृष्टे उनकी कविता के स्वतन्त्र विषय मानना अनुचित नहीं कहा जा सकता। इसर कवि का व्यक्तिगत अनुभव भी कम नहीं रहा—अपने दीर्घ-जीवन-काल में विभिन्न प्रदेशों की यात्रा से यह होना ही था; अतएव उनकी रचि के व्यावहारिक पक्ष को धार्मिक एवं नैतिक विचार-धारा के रूप में देखा जा सकता है।

इस प्रकार, संक्षेप में, मतिराम की कविता के ये पाँच पक्ष हैं—

१. शृंगार
२. राज-प्रशस्ति (दान, पराक्रम का वर्णन आदि),
३. धर्म और नीति,
४. प्रकृति, एवं
५. राज-वैभव।

बहना न होगा कि इनमें से शृंगार का उनके ग्रन्थों में बाहुल्य है। 'छन्दसार संग्रह' के शिवाय ऐसा कोई ग्रन्थ नहीं, जिनमें उनकी शृंगारिक रचनाएँ न हों। राज-प्रशस्ति-परक रचनाएँ केवल 'ललितललाज', 'अनंकार पंचांगिका' और 'छन्द-सार संग्रह' के अन्तर्गत उपलब्ध होती हैं—विषय छन्द 'सनमई' में भी देखने को मिल जाते हैं। धर्म और नीति सम्बन्धी विचार तथा प्रकृति का वर्णन प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष रूप में प्रायः सभी ग्रन्थों में तथा राज-वैभव-विषयक छन्द केवल राज-प्रशस्ति-ग्रन्थों के अन्तर्गत ही उपलब्ध होते हैं।



## पंचम अध्याय

# मतिराम की शृंगारिक कविता

मतिराम के पाठ्य का सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण विषय शृंगार है, जिसका परिमाण-अहुल वर्णन ही नहीं, शास्त्रीय-विवेचन भी उन्होंने किया है। प्रस्तुत प्रसंग के अन्तर्गत इस विषय के वर्णन-पक्ष को ही उठाया जा रहा है ; विवेचन-पक्ष पर आचार्यत्व-सम्बन्धी प्रसंग में विचार किया जायगा—यही पर शृंगार के स्वरूप आदि को भी स्पष्ट करेंगे। यहाँ तो केवल शृंगार के दोनों पक्षों की—अर्थात् सम्योग और वियोग-परक रचनाओं में अभिव्यक्त कवि की रुचि एवं दृष्टि के स्वरूप की परीक्षा करना हमारा अभीष्ट है।

## संयोग शृंगार

संयोग शृंगार के विभाव, अनुभाव और मिलन ये तीन अंग ही ऐसे हैं, जिनका प्रत्यक्ष वर्णन हुआ करना है। इनमें भी विभाव के अन्तर्गत आलम्बन के रूप और उद्दीपक-सामग्री तथा मिलन में परिहाम-वर्णन का विशेष महत्त्व है। इस प्रकार संयोग शृंगार के ये पाँच वर्ण्य बहे जा सकते हैं—रूप, उद्दीपन, अनुभाव, मिलन और परिहाम। मतिराम ने इन सबका वर्णन वस्तु-परक और भाव-परक—दोनों ही प्रकार से किया है।

रूप-वर्णन—‘रूप’ शब्द अपने आगमों इतना अस्पष्ट है कि इन परिभाषा की सीमाओं में बद्ध करना सहज नहीं। बड़े माधुरागत. शृंगार के प्रसंग में इसे नख-शिखर-सौन्दर्य के पर्याय रूप में ग्रहण करके इसके अन्तर्गत अप्रत्यक्ष रूप से दो मुख्य बातों की प्रतिष्ठा कर दी जाती है—(१) मानव-शरीर के विभिन्न अंगों की वनावट और (२) सौन्दर्य, जिसके भीतर द्रष्टा की अभिरुचि का उत्पन्न विद्यमान रहना निश्चित है। हमारा भी यही आशय है।

रीतिकान्त के अधिवादा कवियों ने रूप के वस्तु-परक वर्णन को केवल परम्परा-भूत नख-शिखर-वर्णन तक ही सीमित रखा है, यही कारण है कि उनमें रुचि-वैशिष्ट्य का समावेश न हो पाने में प्रायः वह तन्मयता नहीं आई, जो भाव-परक वर्णन में दृष्टिगोचर होती है। मतिराम ने भी यद्यपि नख-शिखर-वर्णन के लिए परम्परागत उपमानों एवं विभाषणों का उपयोग किया है, किन्तु उनकी आधार-भूमि सर्वत्र उनकी रुचि ही रही है। इसलिये शरीरावयव-विशेष के लिए वे जिन अप्रस्तुतों अथवा विशेषणों का प्रयोग करते हैं उनमें तन्मयता के साथ कवि की सौन्दर्य-विषयक दृष्टि का एक ही स्वरूप प्रकट होता है। देखिये—

मुख—मुख के वर्णन में उन्होंने प्रयुक्तता, सहज रुचि और ओम्बरूप—इन तीन गुणों का ही उल्लेख किया है—

- (१) हँ के बहबहे दिन समता के पाएँ बिन  
साँझ सरसिबनि सरसि सिर नायो है ।  
निसा भरि निसापाति करिके उपाय बिन  
पाएँ रूप बामर दिरूप हँ लज्जायो है ॥  
कहै 'भतिराम' तेरे बदन बराबरि को  
आदरस बिमल बिरंचि न बनायो है ।  
बरप न रह्यो साने बरपन बहियन  
मुकुर परन साते मुकुर कहायो है ॥३८६॥  
(ललितललान)

- (२) बदन सिंगाररम-बेलि आसदास भी । (१५)  
(रमराज)

यहाँ प्रथम उद्धरण के अन्तर्गत परम्परागत अश्रुतुओं की महाप्रताप में मुक्त में उक्त तीनों गुणों की ध्वजना की गई है, जबकि द्वितीय में 'सिंगाररम-बेलिआलबाल' जैसे नवीन उपमान द्वारा इनके समन्वित रूप का मन्त्र है ।

कपोल—इसी प्रकार कपोलों में से इन गुणों के अनिरिक्त मोनाई और माहिमा को और जोड़ देने हैं—

- (१) मुसकानि भ्रमल कपोलन में रुचि बूँद  
बमक तरयोननि की रुचिर चुनौ के । (३१)  
(२) धूमत ध्यारी के मधुर बिहमत गोल कपोल ॥५७॥  
(रमराज)  
(३) नरनि-किरनि नूनमतनि मुद्र माती ललित कपोल ।  
प्यास जगावति दूगनि में प्यासी बाल कपोल ॥५४॥  
(समई)

नैत्र—नेत्रों के मीन्दम के लिए उन्हीं त्रिदश विवेचनाओं की प्रपेक्षा की है, उनसे अन्यत्र लौकिक की आदम्बरता नहीं—

- आलस बलित कोरे बामर कलिन  
'भतिराम' वे सलिन बहू पाणिप धरत है ।  
सारन सरस मोहू मलज सहस सगरब  
सबिलान हँ मृगनि निहरत है ॥  
बहनी लघन बंध नोदन तरत बड़े  
लोचन कटाक्ष डर पीर ही करत है ।  
गाढ़े हँ गड़े हँ न निसारे निनरन मैन-  
बान मे बिनारे न बिसारे बिसरत है ॥५०७॥  
(रमराज)

अधर—अधर-वर्णन में वही सर्वस्वीकृत ललाई और सरमता का उल्लेख हुआ है—

बिमल बाम के बदन में राजत ओठ रसात ।

मनो सरद बिधु बिज में लसत बिज फल लाल ॥४८८॥

(सतसई)

कुच और कटि—कुचों की पीनता, बठोरता और उत्तुंगता को ही दर्शाया गया है, जबकि कटि प्रदेश की क्षीणता और मुकुमारता का वर्णन प्रायः फारसी कवियों का-सा ही है—

(१) पीन पयोपर भार यह परें छीन कटि ऐन । (१११)

(२) लाल बाल को उर कठिन उरजनि निषट कठोर । (२१२)

(३) सोभित सुबरन बरन में उरज गुरज के रूप । (५२५)

(४) डुहें दिसि जघन नितंब कुच संचल हैं निधि सार ।

छीजे बयो न मयंक मुसि लमित संक सुकुमार ॥४६१॥

(सतसई)

(५) दृष्टि परं जनि भारते निषट पातरो संक । (२४१)

(खलितललाम)

(६) कंते वह बाल लाल जाधूर बिजन घाव

बिजन बिमारि लागे लचकत सक है ॥ (३०४)

(रमराज)

इतर अवयव—केश, हाथ, एगी आदि शरीरावयवों का वर्णन उनकी रचनाओं में अपेक्षाकृत कम उपलब्ध होता है, किन्तु फिर भी मुखादि के उक्त वर्णनों से किसी भी प्रकार हंटा नहीं कहा जा सकता—

(१) पल्लव पग कर अधर हैं, फल उरोज नल फूल ।

भीर भीर बार बार हैं बाल बेति के तूल ॥ ५०४ ॥

(२) नखगांसी सर भागुरी कर पग चाह तुमीर ।

दसों दिसनि जिन बरजि ते पवर पंचसर तीर ॥ ५०५ ॥

(३) गयो महाउर दृष्टि यह रह्यो सहज इक भंग ।

फिरि फिरि आवति है कहा रुधिर घरन के भंग ॥ ५२२ ॥

(सतसई)

वर्ण और कान्ति—नायिकाओं के गौरवर्णन का वर्णन उन्होंने धरने सम-कालीनों के समान ही आग्रहपूर्वक किया है । किन्तु इनके माथ ही वे जिन कान्ति का समावेश करते हैं, उमंगे सहज ही यह मानाग मिल जाता है कि उनकी दृष्टि में स्वभाव की स्निग्धता और बिजव रूप के धन्यमन विनोद महत्व रखती है ।

- (१) पानिप भ्रमत की भलक भनकन लागी  
काई सी गई है तरिकाई कड़ि धंग ते ॥२२॥
- (२) सहज मुबास जुत देह की दुपुन दुति  
दाभिनी दमक दीप केसरि कनक हं । (१६५)  
(रसराज)
- (३) बदनचन्द की चाँदनी देह दीप की जोति ।  
राति बितेहू सास बहि भोन राति सी होति ॥३३६॥  
(ललितललाम)
- (४) कामिनि दामिनि दमक-सौ वरनि कौन पं जाइ ।  
बीडि नहीं ठहराये बीठिन ही ठहराइ ॥ २०५ ॥  
(सनसई)

जहाँ तक मतिराम के भाव-परक रूप-वर्णन का प्रश्न है, इसमें भी उनकी दृष्टि एवं दृष्टि का वही स्वरूप है, जो प्रायः उनके वस्तु-परक वर्णन में देखने को मिलता है; अन्तर केवल इतना है कि इनमें जिस ध्वन्यात्मक सूक्ष्मता का समावेश हुआ है वह इसकी एक और विशेषता बन गई है। उदाहरण के लिए—

- (१) सेत सारी सोहत उजारी मुख-चन्द की-सी  
मलहनि मंद मुखवान की महमही ।  
भोगिया के ऊपर हूँ उसही उरोज ओप  
उर 'मनिराम' माल मातली बहइही ॥  
माँजे मंजु मुकुर-से मंजुल कपोल गोस  
गोरी की गुराई गोरे गतिन गहगही ।  
फूलनि की सेज बँठी दीपति फँलाय साय  
बेला की फुलेल फूली बेति-सी सहलही ॥१७६॥
- (२) कीने 'मतिराम' बिहँसोहँ-से कपोल गोस  
बोलन अपोल इतनोई दुख बं गई ।  
मेरे ससचोहँ मुख केरि के सचोहँ  
ससचोहँ चार चखनि चित कं सो जली गई ॥ (२५७)  
(रसराज)
- (३) सचकोहँ-सो संक उर उचकोहँ सो ऐन ।  
बिहँसोहँ-से बदन में ससत नचोहँ भन ॥२५॥  
(सतसई) -

इनमें 'उलही', 'गहगही', 'सहलही' 'बिहँसोहँ', 'लजोहँ', 'लख-कोही', 'उचकोहँ', 'नचोहँ'—इन सभी शब्दों से द्रष्टा की वष्य अवयवों से सम्बन्धित सूक्ष्म भावना व्यक्त हो रही है। 'उलही' शब्द सौन्दर्य के विकीर्ण होने की, 'गहगही'

पद अपने आपमें अचरो, कुच्चों और कटि का यद्यपि भावात्मक वर्णन प्रस्तुत करने हैं, तथापि 'चढ़नी', 'बढ़ाचढ़ि' और 'छूटि लई-सी' शब्दों द्वारा चित्रों की रेखाएँ इतनी स्थूल हो गई हैं कि चित्र भी अपने आपमें निरा-स्थूल प्रतीत होता है—कटि के छूटने के भाव में अभद्रता का भी आरोप किया जा सकता है।

मतिराम के चित्रों में उपर्युक्त कवियों की-सी कोई भी विशेषता नहीं—उन की अपनी विशेषताएँ हैं। सामान्यतः इनमें न तो बिहारी की रेखाओं की-सी बारीकी है और न पद्माकर के चित्रों की-सी स्थूलता ही। देव के चित्रों में जो रेखाओं की तीव्र गतिशीलता दृष्टिगत होती है, वह भी इनमें नहीं। केवल एक बात है और वह यह कि रेखाएँ सरल, स्वच्छ तथा सरल हैं, इसीलिए उनकी अनुभूति भी अपने आपमें स्वच्छ परिष्कृत एवं सहज प्रमत्तिष्णु है। उदाहरण के लिए पहले पुरुष के रूप का ही एक चित्र लीजिए—

गुच्छनि के अघतंस ससं तिर पच्छन अच्छ, किरोट बनायो ।  
पल्लव लाल समेत छरो कर-पल्लव सों 'मतिराम' मुहायो ॥  
गुंजन के उर भंजुल हार मुकुंजनि सँ कढ़ि बाहर आयो ।  
आशु की रूप सलं मेँदलाल की आशुहि नैननि को फल पायो ॥२३६॥  
(रसराज)

यहाँ नायक—कृष्ण—के रूप के जिन अवयवों का वर्णन किया गया है उनका बोध कराने वाली रेखाएँ अपने आपमें इतनी स्वच्छ हैं कि किसी प्रकार की कल्पना की आवश्यकता नहीं पड़ती—छन्द को पढ़ते जाइए और प्रत्येक शब्द के स्फोट के साथ ही रेखाएँ अन्तःपट पर अंकित होती चली जाएँगी। छन्द के अन्तिम चरण में एक विशेष प्रकार की तन्मयता है, जिसका कारण है उक्त रेखाओं के अवन में तरलता का होना। इसी प्रकार नारी-सौन्दर्य देखिए—

(१) पग जराइ की गुजरी नयनी मुकुट सुधार ।  
घने घेर को घाघरी धूँधरवारे वार ॥१०८॥  
(२) सलित मंद कल हंस गति मपुर मंद मुत्तपपाति ।  
बसी सारवा बिसद बचि सरद चाँदनी राति ॥३४॥  
(सतसई)

इन दोनों दोहों में भी यही बात है। कोई भी रेखा ऐसी नहीं जो स्पष्ट रूप से नायिका के उम्र भंग विशेष को प्रस्तुत न कर रही हो, जिसके लिए कि इसको अंकित किया गया है।

इस प्रकार रूप-चित्रों की सहायता से मतिराम की अनुभूति का बिस्लेषण कर लेने के उपरान्त एक प्रश्न का उत्तर देना और आवश्यक जान पड़ना है और वह यह कि मन पर इसकी क्या प्रतिक्रिया होती है। इस सम्बन्ध में यह निवेदन कर देना अनुचित न होगा कि किसी भी सुन्दर वस्तु को देखकर कवि के मन पर प्रतिक्रिया तो आनन्दमय ही होती है, अन्तर केवल आनन्द के स्तर का होता है। आनन्द

की प्रथम अवस्था वस्तुगत प्रतिक्रिया के फलस्वरूप आती है। इसमें कवि के मन का सम्बन्ध वर्ण्य-वस्तु के साथ स्थापित हो जाता है, यह बिम्ब सर्वथा स्थूल होने के कारण नरकाव्य में प्रायः ग्रहण नहीं किया जाता। रीतिकालीन काव्य में इसे यत्र-तत्र स्थूल उपमानों के रूप में देखा जा सकता है।

आनन्द की दूसरी अवस्था भाव-क्षेत्र की होती है। कवि वस्तु को देखने के पदचान् उनका जो चित्र अपने मन पर अंकित करता है, उसी के साथ वह भाव का सम्बन्ध स्थापित कर आनन्द प्राप्त करता है। इस प्रकार की प्रतिक्रिया साधारणतः सत्काव्य में दृष्टिगोचर होती है; कारण काव्य का मूल उद्देश्य आनन्द प्राप्ति ही होता है। रीतिकालीन कवियों ने इन बात का विशेष ध्यान रखा है।

अन्त में आनन्द की तीसरी स्थिति आती है, जो भाव-क्षेत्र में उठकर इन्द्रियों तक पहुँच जाती है। इसमें वस्तु-दर्शन से मानसिक आनन्द प्राप्त करने के स्थान पर उससे ऐन्द्रिय सुख-प्राप्ति की इच्छा जाग्रत हो जाती है। दूसरे शब्दों में मन की यह प्रतिक्रिया वामनात्मक आनन्द को जन्म देती है। रीतिकाल के कवियों में देव आदि ने इस प्रकार की प्रचुर मात्रा में रचनाएँ की हैं।

मतिराम के शृंगार-काव्य का अध्ययन करने से यह स्पष्ट हो जाता है कि यद्यपि उन्होंने परम्परागत उपमानों की सहायता से भी रूप का वर्णन किया है, तथापि उनका मन अपने समकालीनों के समान ही आनन्द की द्वितीय कोटि की अभिव्यक्ति करने में अधिक रमा है। उनके किन्हीं भी रूप-चित्र को ले लीजिये, उसमें केवल मानसिक आनन्द की ही अभिव्यक्ति होगी—ऐन्द्रिय वासना की गन्ध भी नहीं आती। उदाहरण के लिए—

मानन पूरनचन्द ससैं भरविद बिलास बिलोचन देखे ।

अम्बर पीत ससैं चपला छवि अँदुद मेचक भंग उरेखे ॥

काम हूँ तैं अभिराम महा 'मतिराम' हिए निहृषं करि लेखे ।

तैं बरनै निज बँसन सौं सखी में भिज भँसन सौं अनु देखे ॥२७६॥

(रसराज)

इस छन्द में अन्तिम चरण-गत नायिका की उक्ति स्पष्टतः उसके मानसिक आनन्द की अभिव्यक्ति कर रही है—उसमें ऐन्द्रिय सुख की न तो प्राप्ति है और न लालसा ही।

उद्दीपन-वर्णन—सयोग शृंगार की उद्दीपक भावधरी को दो वर्गों में रखा जा सकता है—एक वे उपकरण जिनका आनन्द के शरीर के साथ सीधा सम्बन्ध है और दूसरी वे वस्तुएँ और क्रियाएँ जो अपना स्वतन्त्र अस्तित्व रखती हैं। इस प्रकार प्रथम के अन्तर्गत वस्त्राभरण और हावादि आ जाते हैं और द्वितीय ॥ प्राकृतिक पदार्थ तथा दूरी आदि की उक्तियाँ एवं क्रियाएँ। मतिराम ने इन सबको यथास्थान ग्रहण किया है। इनमें वस्त्राभरणों का वर्णन यद्यपि वस्तु-परक ही है, किन्तु इसकी विशेषता यह है कि यह रूपोत्कर्ष का साधन होकर ही आया है—इससे आगे और नुप नहीं, यही कारण है कि कभी-कभी वस्तु के रंगों एवं आभूषणों की चमक

अपना पृथक् अस्तित्व रखने पर भी रूप का अंग ही प्रतीत होती है—भाव को उद्दीप्त करती है। उदाहरण के लिए यह छन्द देखिये—

कुन्दन के भांग भांग मोतिन सँवारी, सारी  
 सोहत किनारीबारी केसरि के रंग की।  
 कहे 'मतिराम' मनि मंजुल तरीना छोटी  
 नयुनी विराज गज मुकतन संग की॥  
 कुसुम के हार हियो हरित कुसंभी भांगी  
 सके को बरनि आभा उरज उतंग की।  
 जोवन जरब महारूप के गरब गति  
 भदन के मद मद भोक्त मतंग की॥२८०॥  
 (सलिलललाम)

इसमें वस्त्र और आभूषण—इन दोनों के रंगों को ही महत्त्व दिया गया है। वस्त्रों में केसरिया रंग में रंगी हुई किनारीदार साड़ी और कुसुम्भी भांगी के तथा आभूषणों में भांग और बेसर में लगे हुए मुक्ताभूष, तरौनों की मणियों एवं बक्ष पर लहराते हुए हार के पुष्पो के रंग नायिका के गौरवरण शरीर के साथ मेल खाकर निश्चय ही उसके सौन्दर्य में वृद्धि कर रहे हैं। इसी प्रकार—

सारी जरतारी की भलक भलकति संसी  
 केसरि के अंगराग कीनो सब तन में।  
 लोलन तरनि के किरन सँ गुणन जोति  
 जगत जवाहर जटित आभरन में॥  
 कवि 'मतिराम' आभा अंगनि अंगारनि की  
 धूमकी-सी धार धबि धाजति कचन में।  
 प्रीप्स-दुपहरी में हरि को मिसन जात  
 जानी जात भारि न दवारि जुत बन में॥२०१॥

(रसराज)

इसमें जरी की साड़ी और जगमगाते हुए आभूषण नायिका के दीप्ति-युक्त गोरे अंगों के साथ मिलाकर भाग की लपट की भाँव उसके वेश धूम्र की भ्रान्ति उत्पन्न कर उसे दावानल से जलते हुए वन में खिगा लेने के साथ द्रष्टा को भी कामाग्नि में लपेटने में समर्थ बहो जा सकते हैं।

मतिराम का हावादिक-वर्णन भी वस्तु-परव ही है। इसमें उन्होंने आलम्बन के व्यापारों के विस्तृष्ट और मस्तिष्क दोनों प्रकार के चित्र चित्रित किये हैं। विस्तृष्ट चित्रों में वे जिस व्यापार विषय का प्रस्तुत करते हैं, उसमें एक ओर आलम्बन के रूप का उत्कर्ष और दूसरी ओर उसके चित्र का सामान्य विचार व्यक्त होकर उद्दीपन का कार्य करता है। एक उदाहरण देने हैं—

बानी की बसन कंधों बात के बिलास ओन  
 कंधों अलखनद चाद खान्दिया प्रकाश है।

कवि 'मतिराम' कंधों काम को मुजस है  
 पराम-पुंज प्रफुलित सुमन-सुवास है ॥  
 नाक नपुनी के गजमोतिन की आना कंधों  
 देहवत प्रगटित हिए को हुलास है ।  
 सीरे करिबे कों पियनन घनसार कंधों  
 बाल के बदन बिलसत मृदुहास है ॥८६॥  
 (ललितललाम)

इसमें केवल नायिका की मुस्कान का वर्णन है, जिसकी विशेषताओं को व्यक्त करने में कवि ने अप्रस्तुतों का आश्रय लिया है। 'बानी को बसन कंधों बात के विलास डोल' के प्रयोग में उसका उद्देश्य यह बताने का है कि बात करते समय जब नायिका मुस्कराती जाती है तो चारों ओर विशेष प्रकार की आवाज विकीर्ण होती है। इसी प्रकार 'पराम-पुंज प्रफुलित सुमन-सुवास है, और 'घनसार' से मुस्कान की मादकता और शीतलता की व्यंजना हो रही है ; 'बाह चन्द्रिका प्रकाश' तथा 'गजमोतिन की आना' से उसकी स्वच्छता स्पष्ट है। 'काम को मुजस' और 'देहवत प्रगटित हिए को हुलास है' जैसे साक्षरिक प्रयोग स्पष्टतः नायिका के मन में काम की स्थिति का संकेत कर रहे हैं। ऐसे ही—

(१) सकल सहेलिन के पीछे-पीछे डोलति है  
 मंद मंद गौ आन हिय को हरत है ॥ (३७८)  
 (२) किकिनी कलित कल नूपुर सलित रव  
 गोन तेरो देखिकं सकतु करि गोनको ॥३५४॥  
 (रसराज)

यहाँ प्रथम उद्धरण में जहाँ केवल गजगति को ही दर्शाया गया है, वहाँ द्वितीय के अन्तर्गत उसकी किकिणी और नूपुरों की ध्वनि के उल्लेख द्वारा उसकी इस स्वाभाविक गति का संगीतमय बनाकर उसमें नेत्र और श्वशनेन्द्रियों को तृप्त करने की क्षमता उत्पन्न कर दी गई है।

सद्विलिखित चित्रों में उन्होंने एक भाव बड़ी व्यापारों का उल्लेख किया है। इनकी विशेषता यह है कि वे आलम्बन के भावों की स्थूल और सूक्ष्म अभिव्यक्ति करने में इतने समर्थ होकर आये हैं कि इन्हें क्रमशः हेता और हाव के उदाहरणों के रूप में सरलता से ग्रहण किया जा सकता है। इधर इनमें आश्रयत्व का आभास न होने से अनुभावों से भी इन्हें ग्रहण करके देखा जा सकता है। सर्वप्रथम कुलटा नायिका का एक चित्र लीजिये—

अंजन है निकत नित ननन भंजन कं प्रति धंय सेंदरं ।  
 रूप गुमान भरी भय में पण ही के अंगूठा अनोट गुहारं ॥  
 सोवन के मद सौ 'मतिराम' भई मतबारिनि सोप निहारं ।  
 जाति चलो यहि भाति गली बिचुरी धतकें अंचरा न संभारं ॥८०॥  
 (रसराज)



इसमें नायिका के नित्य-प्रति के शृंगार करने की क्रियाओं के कथन के प्रति-रिक्त उसके अपने आपको अत्यन्त सुन्दरी समझकर बाग-बार पंर के झंगूटे की धनवट सुधारने, केशों को बिखराकर चलने, प्रंचल को न सम्भालने एवं मार्ग के लोगों की घोर देखने की क्रियाओं का स्थूल चित्रण मात्र है, जिससे स्पष्टतः अनेक लोगों को अपनी घोर आकृष्ट करने की उसकी इच्छा व्यक्त हो रही है। कहने की आवश्यकता नहीं कि ये सभी व्यापार अपने आपमें अत्यन्त भाव-मुल्लर होने के कारण 'हेला' की कोटि में ही आयेंगे। इसी प्रकार—

- (१) सोय रहो रति अंत रसीलो अनंत उढाय अनंत तरंगनि ।  
 केसरि खोरि रचो सिय के तन प्रीतम और मुवास के सगनि ॥  
 जागि परी 'मतिराम' सरूप गुमान जनावति भौह के भंगनि ।  
 लाज सौं खोलति नाहिन बाल सु पोंछति आंखि अँगोछति धंगनि ॥१०५॥
- (२) प्यार पगी पगरी पिय की घर भीतर घाघने सीत सँवारी ।  
 एते में आंगन लं उठि कं तहाँ धाय गयो 'मतिराम' बिहारी ॥  
 देखि उतारन लागी पिया पिय सौंहनि सौं बहुदूरी न उतारी ।  
 नैन नवाय सजाय रही उरलाय सई मुसकाय पियारी ॥३५१॥

(रसराज)

यहाँ प्रथम उद्धारण के अन्तर्गत प्रिय द्वारा लगाये गये भंगराग जैसी अभिलपित वस्तु का तिरस्कार नायिका की भू-भंगी तथा नायक से न घोलते हुए अंगों को पीछने की क्रियाओं द्वारा मूढमता के माथ प्रकट करके 'बिम्बोक हाव' का वर्णन किया गया है। द्वितीय में नायिका के पति की पगड़ी भिर पर धारण करने, पति को देखकर इसे सकोच से उतारने तथा उसके सोमघ लिलाने पर धारण किये रहने की क्रियाओं में 'लीलाहाव' चित्रित हुआ है।

जहाँ तक उद्दीपन रूप में प्रकृति और दूती आदि की उक्तियों एवं क्रियाओं के वर्णन का प्रश्न है, प्रकृति को तो उन्होंने, सिवाय एक-दो स्थलों के, सर्वत्र भावी सयोग की सहायिका के रूप में ग्रहण किया है, जिस पर प्रकृति वर्णन के प्रसंग में आगे चर्चा की जायगी। रही बान दूती आदि की क्रियाओं और उक्तियों की, इनका वर्णन प्रायः वस्तु-परक और भाव-परक दोनों ही रूपों में देखा जा सकता है। मानगी के लिए पहिले वस्तु-परक वर्णन के दो छन्द देते हैं—

- (१) भई ही सयानी तरुनाई सरसानी प्रीति  
 प्रीतम पत्यानी दूरि साज उर मातियो ।  
 कवि 'मतिराम' काम केतिकी कसगनि करि  
 मोहन सत्ता को बस कोबो अग्रित्तातियो ॥  
 मृदु मुसकाय परजक में नितक जाय  
 एक भरि आनंद छपर-मुषा आतियो ।  
 नेवर की मनक-मनक राति प्यारी आशु  
 रसना की मनक तनक रस रातियो ॥१६८॥

(रसराज)

- (२) बारन धूपि अगारनि धूपि कं धूम अंधारी पसारी महा है ।  
 आननवन्द सनान उग्यो मृदु मंजु हंसो जनु जोह छटा है ॥  
 कंति रही 'मतिराम' जहाँ तहाँ दीपति दीपनि को परभा है ।  
 साल तिहारे मिलाप की बात सु आज करो दिनही में निसा है ॥१०७॥  
 (ललितललाम)

प्रथम उद्धरण के अन्तर्गत मखी-विधा का वर्णन है और द्वितीय में नायक के प्रति दूती की उक्तियाँ । दोनों ही अवस्थाओं में विषय की स्पष्टता स्पष्ट है । भाव-भरक वर्णन इसके विपरीत सर्वथा मूझ है, देखिये—

- (१) बातनि जाय तगाय सई रस हो रस में मन हाय के सीनों ।  
 लाल तिहारे बुलावन को 'मतिराम' मैं बोल कह्यो परबोनी ॥  
 बेग पसी न बिलंब करो सरयो बाल नवेसी को मेह नबोनी ।  
 साज भरी सोलियां बिहंसो बलि बोल कहें दिन उत्तर दोनों ॥११७॥  
 (ललितललाम)

- (२) जानत कहु न पै कहावत रसिकराय  
 त्याउ-रुपाउ अबहीं तिहारे यह टंक है ।  
 कूरन की रीति है सु डेल ऐसे बारि बेल  
 'मतिराम' चतुराई चतुर लिए कहै ॥  
 बोली ना नवेसी ॥ बोल सतराय यह  
 मनसिज प्रीति को सुहानी कहु सेक है ।  
 बातन सुनत अंगरान अलसात यात  
 सोहै करि नैन बिहंसोहैं भई नंक है ॥३०७॥  
 (रसराज)

यहाँ रेखांकित वाक्यों में दूती की दिन क्रियाओं और उक्तिओं का उल्लेख हुआ है, वे सभी मूझना की ओर ही केन्द्रित हैं । इतना ही नहीं कतिपय स्थलों पर तो ये इतनी मूझ हो गई हैं कि इनके उद्दीपक दृष्टि का आभास केवल आश्रय की बिगिष्ट चोटियों द्वारा ही प्रकट होता है । उदाहरण के लिए—

- गौने के घोस मिगारन को 'मतिराम' सहेलिन को धनु आयो ।  
 कंचन के बिदुभा पहिरावत प्यारी सखी परिहास बढ़ायो ॥  
 'प्रीतम सौन समीप सदा बर्ज' यों कहि कं पहिले पहिरायो ।  
 कामनि बोल चनाबनि बौहर ऊँचो कियो पै चलो न चलायो ॥२६६॥  
 (रसराज)

इसमें "प्रीतम सौन समीप सदा बर्ज" सखी की इस परिहानोक्ति की उद्दीपन-क्षमता की व्यंजना केवल अन्तिम चरण से ही हो रही है ।

अनुभाव-वर्णन—अनुभाव-वर्णन रीतिकालीन शृंगारिक कविता की मुख्य विशेषता है । साधारणतः इस युग के अधिकांश कवियों ने अनुभाव-योजना को ही

काव्य की सफलता सम्भ्रमकर इसके उत्कर्ष के लिए अपने अनुभव, वैदग्ध्य, कल्पना, रूचि और प्रकृति को एक साथ जुटा दिया है। यही कारण है कि इनमें से प्रत्येक की रचना एक ओर तत्कालीन समाज की स्थिति का और दूसरी ओर कवि के व्यक्तित्व का सही चित्र प्रस्तुत कर देती है। यहाँ यह कह देना अनुचित नहीं कि उस समय के समाज में बहु विवाह और इसलिए परकीया-प्रेम एक प्रकार से लोक-जीवन का अंग बन गया था। यतः इस प्रकार की रसिकता का वर्णन रसिक कवियों की रूचि के अनुकूल होने के कारण और अधिक प्रबल होकर आया है। हमारे आलोच्य कवि की रचनाएँ भी इस रोग से ग्रस्त नहीं रही—

नन्दसाल गयो तित ही चलि के जित खेलत बास अलीगन में ।  
तहाँ आपु ही भूँदे सलोनी के लोचन खोर निहीचनि खेलनि में ॥  
दुरिखे को गई सिगरी सखियाँ 'मतिराम' कहै इतने दिन में ।  
मुसकाय कं राधिका कंठ लगाय छिप्यो कहूँ जाय निकुंजन में ॥२७०॥  
(रसराम)

यहाँ सखियों के बीच खेलती हुई नायिका को मुस्कराते हुए अपने हृदय से लगाकर नायक के कुँजों में जा छिपने का वर्णन अपनी वस्तु-परकता से तत्कालीन रसिकों की म्रियाओं का सजीव उदाहरण है। इसी प्रकार—

(१) सुन्दरि सरस सब अंगन सिंगार साजे  
सहज सुभाष निसि मेह कछु कं गई ।  
कीने 'मतिराम' बिहसोई से कपोल गोल  
बोलन अमोल इतनोई दुख दे गई ॥  
मेरे सलबोई मुख केरि के लजोई  
सलबोई चाह चलनि चित्त कं सो चली गई ।  
निपट निपट हूँ कं कपट पुवाय अंग  
लायकी-सी लपट लपेटि मनु सँ गई ॥२५७॥

(२) नैन ओरि मुख मोरि हंसि नैमुक नेह जनाय ।  
आगि लेन आई हिये मेरे गई लगाय ॥ २५८ ॥  
(रसराम)

इन उद्धरणों में नायिक और मानसिक—दोनों ही प्रकार के अनुभावों का भाव-परक वर्णन हुआ है। अब आप ही देखें कि इनमें 'नेह वसु कं गई' तथा 'नैमुक नेह जनाय' इत्यादि से नायिका का जो चित्र अंकित हुआ है, सो तो है ही, पर 'लायकी सी लपट लपेटि मनु सँ गई' और 'आगि लेन आई हिये मेरे गई लगाय' के द्वारा नायक की तीव्र लालसा की अभिव्यक्ति हो रही है।

मतिराम ऐसे वर्णनों में अधिक मलग्न नहीं हुए, इस कारण युग का प्रभाव कहकर किसी भी प्रकार के आरोप से उनकी रसा की जा सक्ती है। वास्तव में इस प्रकार की गिनी-मुनी रचनाओं को छोड़कर, गेय में जहाँ भी कहीं उन्होंने अनुभावों का वर्णन किया है, वहाँ नैमित्तिकता की परिमीमाओं का उन्नयन नहीं हो पाया,

जिसका प्रमुख कारण उनकी अपनी गम्भीर प्रकृति और भारतीय संस्कारों में पली हुई परिष्कृत रुचि है। बानगी के लिए देखिए—

- (१) बंटी तिथा गुस्तोगन में रति तें प्रति सुन्दर रूप बिसेखी ।  
 आयो तहाँ 'मतिराम' सुजान मनोभव सौं बड़ि कान्ति अरेखी ॥  
 सोचन रूप पिथो ही चहै अरु साजनि जात नहीं छवि पेखी ।  
 नैन नमाय रही हिय-भास में सात की भूरति सात में देखी ॥७४॥
- (२) चन्दमुखो सजनीन के संग हुतो पिय अंगन में मनु केरत ।  
 ताहि समे पिय प्यारे के घावन प्यारी सखी कह्यो द्वार तें टेरत ॥  
 आय गए 'मतिराम' लखें तबै देखत नैन अनन्द भए रत ।  
 भौन के भीतर भाजि गई हंसि कं हृदय हरि को किरि हेरत ॥२१६॥  
 (रसराम)

इन छन्दों में एक ही अनुभाव—प्रिय-प्रवलोकन का वर्णन किया गया है जो एक ओर नायिकाओं की बंदग्यपूर्ण क्रियाओं में और दूसरी ओर उनके गुरु-जनों की मर्यादा का पालन करने के कारण स्वामाविकता-सम्पुक्त मार्मिकता लिये हुए है। इसी प्रकार—

- (१) छल झौं छबोमी को सहेतिन लिबाय करि  
 ऊपर भटारी जाय रूप रखी क्यात को ।  
 कवि 'मतिराम' नूपनन को भनक मुनि  
 घाय भी छपल चित रसिक रसात को ॥  
 भली चली सकल भलीक मिस करि-करि  
 भावत निहारि करि मदन गोपाल को ।  
 सातन को इन्दु सी बदन अवलोकि  
 भरविंद सी बदन कुम्हिलाय गयो बाल को ॥३३१॥
- (२) सैतन घोर-मिहीचनि आयु गई हुती पाछिले चौंस की नाई ।  
 भाली कहा नहीं एक भई 'मतिराम' नई यह बात बहाँ ई ॥  
 एकहि भीन बुरे इकसंग ही अंग सों अंग छुवायो कहाई ।  
 कंग छुट्यो घनस्वेद बड़्यो तनुरोम उद्यो अँलियाँ भरि आई ॥११६॥  
 (रसराम)

यहाँ इन दोनों छन्दों के अन्तर्गत सात्विक अनुभावों का वर्णन है—प्रथम में नज्जा के कारण नायिका का वैवर्ण्य और द्वितीय में अंग-स्पर्श से होने वाले कम्प, स्वेद, रोमांच और अयु का उत्तेजित हुआ है। पहले की आसक्तता नहीं कि इनमें भी किसी भी प्रकार का मर्यादोन्वेषण नहीं हुआ, जिन परिस्थितियों में इन सात्विक अनुभावों की मृष्टि की गई है, उनमें ऐसा होना स्वामाविक ही है।

मतिराम भाव-वर्णन के कवि पहले हैं, इसके पश्चात् वस्तु-वर्णन के। यही कारण है कि उनके स्थूल-वर्णनों तक में विशिष्ट भाव भी स्पष्ट रहता है—उपपुंक्त उद्धरणों में यह बात स्पष्ट है। किन्तु जहाँ पर उन्होंने केवल भावों का ही

चित्रण किया है, उनका तो कहना ही क्या ? उनके ऐसे चित्र साधारणतः अनुभावों के रूप में ही विभिन्न प्रकार से व्यक्त हुए हैं। पहले अकेले भाव का चित्र लीजिये—

भावते की मुनि आगम आनंद अंगन-अंगन में उमड़ो है ।  
 सो हमहूँ-सो सखि सो बुराईए आलो कह्यो यह कौन कह्यो है ॥  
 खंच लिए मुख के अंगुष्ठा यह क्यों दुरिहै बु हियो उमड़ो है ।  
 गाढ़ी भई कर की मुंदरी अंगिया की तनीन तनाव गह्यो है ॥२२४॥  
 (रसराम)

इसमें प्रिय के आगमन पर नायिका के शरीरावयवों की प्रफुल्लता द्वारा उसके मन की प्रफुल्लता को दर्शाया गया है। इसी प्रकार मानसिक द्वन्द्व अपने आगम में इससे भी अधिक सजीव होकर आया है—

ग्योते गए कहुँ नेह बढ़्यो 'मतिराम' दुहूँ के सगे हग गाढ़े ।  
 अंचे अटा पर कांधे सहेली के ठोढ़ो दिए धितवैं दुख भाड़े ॥  
 लाल चले मुनिके यह कौं तिय अंग अनंग की आगि सौं बाढ़े ।  
 भोहन जू मन गाढ़ो करे यग डूक चले फिर होत हैं ठाढ़े ॥  
 (रसराम)

नायक को ध्यान है कि वह दावत खाने आया हुआ है, इसके परचातु उसके रुकने का क्या कारण ? उसे चला ही जाना चाहिये। जब वह यह सोचता है तो आगे पैर बढ़ा देता है, परन्तु दूसरी ओर नायिका ने मांस चार होने के कारण प्रेम जब प्रबल होता है तो पुन रुक जाता है। मर्यादा और प्रेम के द्वन्द्व का ऐसा सजीव चित्र बिरल है।

द्वन्द्व का चित्र भी प्रस्तुत किया जा सकता है, पर इससे भी अधिक कठिन है एक भाव का परिस्थिति में अनुभार अचानक विपरीत भाव में परिवर्तित हो जाने का अनुभाव द्वारा चित्रण ! देखिये, नायिका के क्रोध के आंसू किन प्रकार से प्रेम के आंसुओं में परिवर्तित हो जाते हैं—

आयो आन पान राति अनतें बिताय बँठी  
 भोहन बढ़ाय रंगी मुन्दरि मुहाग की ।  
 मातन बनाय पर्यो प्यारी के खरन आय  
 छल सौं दिपाई छैल-छाँबि रति बाग की ॥  
 छूटि गयो मान समी आपुही सँवारन की  
 सिरकी मुकवि 'मतिराम' पिय पाग की ।  
 रिस ही के आंसू रस-आंसू भए आलिन मैं  
 रोस की सताई सो ससाई अनुराग की ॥२३२॥  
 (रसराम)

अनुभावों के ऐसे सजीव और मर्यादा-पूर्ण चित्र ही मतिराम के काव्य की विशेषता हैं, जो इमे अन्य कवियों की रचनाओं से पृथक् करने हैं।

मिलन-वर्णन—‘मिलन’ से हमारा अभिप्राय संभोग से है, जिसके अन्तर्गत सुरत का वर्णन ही नहीं, इसके बाद का अर्थात् सुरतान्त-वर्णन भी आ जाता है। सुरत-पूर्व का वर्णन प्रायः नायक-नायिका के अनुभावों के वर्णन से परे नहीं कहा जा सकता। क्योंकि रीतिमान की कविता मुख्यतः तत्कालीन विवासी राजाओं के मनो-विनोद की सामग्री रही, अतः उनके आश्रित कवियों को केवल अनुभाव-वर्णन से ही संतोष नहीं हुआ, उन्हें प्रसन्न करने वे इसमें आगे संयोग के उक्त दोनों स्वरूपों के वर्णन में भी जुट गये और संभोग के ऐसे चित्र तब खींच डाले जो कुछि पूर्ण होने के नाते ‘रति’ स्थायी को पुष्ट करने के स्थान पर अपने आपमें जुगुप्सित हो गये हैं। उपर्युक्त विवेचन में स्पष्ट है कि मतिराम की रचि अत्यन्त परिष्कृत थी, पर इस प्रकार का वातावरण इनके ऊपर भी अपना मायावरण डाले बिना न रहा, जिसका परिणाम हम छन्द में देखा जा सकता है—

पाइ इकंत के बात सों बातम जो रति हय कता बरसावै ।  
 नाहीं बड़ मुल भारि के नाह जहाँ हिय सौं हियरा परसावै ॥  
 काम बड़ी ‘मतिराम’ तहाँ अति सात बिसासनि कौं सरसावै ।  
 जोवँ ब्रसँ मन मोवँ अनन्द मे रोवँ-हँसँ रसकौं बरसावै ॥२७८॥

(ललितललाम)

यहाँ आदि से लेकर ‘जोवँ ब्रसँ मन मोवँ अनन्द मे रोवँ-हँसँ’ तक का वर्णन अपनी वस्तु-परकता में इतना धूँलित नहीं, जिनना कि अन्तिम पद—‘रस को बरसावै’ के द्वारा भाव-परक हो जाने में बन गया है। इनसे ऐसा लगता है मानो स्वयं कवि ही तन्मय होकर इसका आनन्द ले रहा है। परन्तु इसका अर्थ यह नहीं कि मतिराम के संभोग-चित्र प्रायः ऐसे ही हैं। उनके सभी ग्रन्थों की खोज करने पर हमें इसके अतिरिक्त एक और छन्द मिला है, जो अपने आपमें इसी भाव का है<sup>१</sup>, इसलिए उनके शृंगार-वर्णन के इस पक्ष को सर्वथा कुरचिपूर्ण नहीं कहा जा सकता। साधारणतः उन्होंने जिनमें भी ऐसे चित्र प्रस्तुत किये हैं, उनमें तन्मयता होने पर भी ऐसी कोई बात नहीं जो बीभत्स हो। इनमें प्रायः भाव की मर्यादा का पूरा ध्यान रखा गया है। उदाहरण के लिए—

पारावार पीतम को प्यारी हूँ मिली है गंग  
 बरनत कोऊ बकि-कोविद निहारि के ।  
 सो तो मतो ‘मतिराम’ न मनमाने निज  
 मति सौं कहत यह बचन विचारि के ॥  
 जरत बरत बढ़वानत सौं बारिनिधि  
 बीचिनि के सोर सौं जनावत पुकारि के ।

१. बंठि रहै रोवँ हंसँ आतुर उतरि उतात ।

प्रथम सुरति विपरीति को रीति न जानति बात ॥४६४॥

(सप्तसई)

ज्यावत बिरंचि साहि प्यावत विषूप निज

कस्तानिधि भंडल कमंडल तें दारिक ॥८८॥

(ललितलताम)

यह छन्द काम के क्षणों का अत्यन्त सबल एवं कलात्मक निम्न प्रस्तुत कर रहा है। इसमें 'पारावार प्रीतम को प्यारी हूँ मिली है गंग' वाक्य के द्वारा ही अत्यन्त सूक्ष्म रूप से सभोग की तरंगों का सकेत ही नहीं किया गया, प्रत्युत 'बोचिन के सोर' तथा अन्तिम चरण द्वारा अमश। किकिणी आदि के मधुर रव तथा पति को प्राप्त आनन्द की अतिशयता का भी उल्लेख हुआ है। कहना न होगा कि इसमें मुरत-वरण के उपर्युक्त छन्द की अपेक्षा अधिक तन्मयता होने पर भी इसको कुरुचिपूर्ण नहीं कहा जा सकता। इसी प्रकार—

(१) किकिनि मेवर को भनकारनि चाह पसार महारस जासहि।

काम कलोलनि में 'मतिराम' कस्तानि निहाल कियो नेंदसासहि ॥

स्वेद के बूँद लसैं तन में रति अन्तर ही सपटाय गुपासहि।

मानो कली मुकता फल भुंजन हेमलता सपटानी समासहि ॥३१६॥

(२) प्रात प्रिया प्रिय आनंद सौ विपरीति रची रति रंग रह्यो र्वै।

काम कलोलनि में 'मतिराम' रही धुनि स्थौ कटि किकिनी की हूँ ॥

आनन की उजियारी परी अपूर्व समेत उरोज लखे हूँ।

छन्द की चाँदनी के परसैं मनो चंद पसान पहार चले र्वै ॥३४५॥

(रसरान)

इनमें प्रथम उद्धरण के अन्तर्गत मुरत का और द्वितीय में विपरीत रति का वर्णन है। दोनों ही के उपकरण अपने आपमें स्थूल हैं—वस्तु-परक है, परन्तु यहाँ भी भावावेश और कलात्मक उपकरणों के प्रयोग द्वारा अवलीलता का निवारण हो गया है। दोनों के अन्तिम चरणों में उत्प्रेक्षाओं ने जहाँ एक ओर कवि के आवेश की सही व्यञ्जना की है, वहाँ दूसरी ओर इनके प्रकृति से गृहीत अप्रस्तुत अपनी सूक्ष्मता के कारण मन में ऐसी विकृति नहीं आने देते जो प्रायः सभोग के स्थूल चित्रों की दशा में सामान्य होती है। इसके अतिरिक्त भी विषय के अनुसार कोमल वर्णों का बिन्यास तथा 'काम कलोलनि', 'निहाल', 'रतिरंग रह्यो र्वै'—जैसे मटीक एवं भावात्मक शब्दों का प्रयोग भी इन विषयों को केवल भाव-शून्य तरंगों पहुँचाना है—ऐंद्रियता की ओर मन को प्रवृत्त नहीं करना।

मुरत-वरण में अवलीलता आ जाने का भय प्रायः बना रहता है, पर मुस्तान्न-वरण में इसकी सम्भावना कम रहती है। शब्द का विषय है कि रीतिकालीन कवियों ने इसको भी कुरुचिपूर्ण बना डालने में कनर नहीं उठा रखा। उन्होंने न जाने इसे किन-किन रूपों में ग्रहण करके धूलित कर डाला है। इस युग में अग्रगण्य बिहारीदासजी का यह दोहा इसका परिचय है—

बग धरकीहें अपभुले देह यकीहें दार।

मुरति मुलित सी देखियत वृत्त गरम के भार ॥६६२॥

(वरी बिहारी-बोफिनी)

गर्भ के भार से दुःखी नायिका को मुरत-मुखित कहना, गर्भ और मुरत दोनों का ही जुगुप्सित रूप प्रस्तुत नहीं करता, प्रत्युत कवि-कुरचि की पराकाष्ठा को प्रदर्शित करता है। परन्तु मतिराम के वर्णनों के सम्बन्ध में इस प्रकार की कोई बात नहीं कही जा सकती। उन्होंने अपने मुरतान्त-वर्णनों को साधारणतः सज्जिता अथवा अन्य मभोग-दुःखिना की उक्तियों तक ही सीमित रखा है, दो उदाहरण देते हैं --

(१) जायक सितार ओट भंजन की लोक सोहे

खंये न घसीक लोक लोक न बिसारिए ।

कवि 'मतिराम' छाती नख-छत जगमग

उगमगं पग भूषं भग में न धारिए ॥

कमके उधारत हो पलक-पलक यात

पगका पे पोंड़ि भ्रम राति को निवारिए ।

अटपटे बंन भूष बात न कहत बंन

लटपटे पेंच सिर-पाग के सुधारिए ॥१२५॥

(२) पाही कौं पठाई भलो काम करि आई बड़ी

तेरी ये बड़ाई लले लोचन सजोले सौं ।

साँची क्यों न कहे कसु मोकों किषी आपहि ॥

पाइ बकसोस लाइ बसन छबोले सौं ॥

'मतिराम' सुकवि संदेसा अनुमानियत

तेरे नख-सिख भंग हरप कटीले सौं ।

तू सी है रसोली रस बातन बनाय जाने

मेरे जान आई रस राखिकं रसोले सौं ॥६१॥

(रमराज)

यही नायिकाओं के व्यंग्य-वाक्यों द्वारा क्रमशः नायक और दूती की मुरतोप-रान्त-शरीर-स्वप्ति का जो स्वरूप प्रस्तुत किया गया है, उसमें स्वाभाविकता के अतिरिक्त और कुछ नहीं। व्यंग्यो में इसमें तीव्रता और भा गई है।

परिहास-वर्णन—निवेदन किया जा चुका है कि मतिराम की प्रकृति संयत थी, यही कारण है कि परिहास-वर्णन संयोग शृंगार का महत्त्वपूर्ण भ्रंग होने पर भी उनकी रचनाओं में उतना स्थान प्राप्त नहीं कर सका, जो रूपादिक के वर्णन को प्राप्त हुआ है। पर क्योंकि वे शृंगार रम-गत परिहास-वर्णन की भावना से भली-भाँति परिचित थे, इसलिए भ्रंशुनियों पर मगुना करने सायक इन छन्दों की रचना में भी उन्हें उनकी ही सफलता मिली है। इनकी मुख्य विषयता यह है कि इनसे नायक-नायिका के आपस के हँसी-मजाक का केवल बाहरी रूप ही प्रकट नहीं होता, प्रत्युत इनके मूल में विद्यमान वह मधुर और गम्भीर विनोद भी व्यक्त हो जाता है, जिसका उद्देश्य पारस्परिक प्रेम को अनुगुण बनाने रखना होना है। उदाहरण के लिए यह छन्द लीजिए—



देखत और तियाहि छबोले को मान छबोली के नैनन धायी ।  
 - प्रीतम यों चतुराई करी 'मतिराम' वल्लु परिहास बढ़ायी ॥  
 रीति रचो बिपरीति जु प्रीति सों ताको कबित्त बनाय सुनायी ।  
 भूलि गई रिस साजन ते मुसकाय पिया मूल नीचे को नायी ॥३८७॥

(रसराम)

कोई भी नारी अपने पति का अन्य नारी की ओर आकृष्ट होता सहन नहीं कर सकती । इस पर उसे क्रोध तो आयेगा ही, साथ में उसके प्रेम का ह्रास होगा भी स्वाभाविक है । यदि उसका पति किसी प्रकार के बहाने द्वारा सफाई देने का प्रयास करे तो भी कोई अनुकूल प्रभाव पठने की सम्भावना नहीं की जा सकती है । केवल विनोद से ही कुछ काम बन सकता है । यहाँ मतिराम के नायक ने विपरीत रति का पर्यन्त—और वह भी कविता में—नायिका के आगे सुनाकर यद्यपि अपनी धुष्टता का परिचय दिया है, पर मनोबिज्ञान की दृष्टि ने यह अपने आपमें इतना सफल प्रयोग है कि नारी के किसी भी प्रकार के क्रोध को लज्जा और स्मृति में परिणत होते देर न लगेगी । इसी प्रकार—

केलिके राति अधाने नहीं दिनही में लला पुनि घात लगाई ।  
 प्यास लगी कोउ पानी बँ जाइयो भीतर बैठि कें बात सुनाई ॥  
 जेठी पठाई गई कुसही हँसि हेरि हरें 'मतिराम' बुलाई ।  
 कान्हू के सोल में काल न दोनों सो गेहू की देहरी बँ धरि आई ॥२८॥

(रसराम)

यहाँ क्रिया की गहायता से अत्यन्त क्षीण और स्वच्छ विनोद का समावेश किया गया है । नायक ने पानी पीने के बहाने नायिका का अपने निकट बुलाना चाहा, पर वह भी कम चतुर नहीं थी—सब ताड़ गई—अतः वह पानी पिलाने के लिए गई तो, किन्तु पात्र को दरवाजे की देहरी के भीतर रखकर भाग आई; बेशक नायक यह समझा देवता ही रह गया ।

संक्षेप में मतिराम का मयोग-शृंगार-वर्णन इतना स्वच्छ है कि इससे सहज ही उनकी शक्ति और दृष्टि के परिष्कार एवं समय का आभास मिल जाता है । यद्यपि कतिपय स्थलों पर वे युग के प्रवाह में बह गये हैं, किन्तु इनमें भी एकाग्र-स्थल को छोड़ सूर्यत्र भाव मर्यादा का पागल हूँ है । वास्तव में इस विषय के समस्त ग्रंथों को उन्होंने अत्यन्त गम्भीरतापूर्वक ग्रहण किया है, इसीलिए इनका सुलभ ही नहीं, तन्मयता के साथ वर्णन करने पर भी वे तत्कालीन रमिक कवियों के समान छिछने नहीं बन पाये ।

### विप्रलम्भ शृंगार

संस्कृत के आचार्यों ने विप्रलम्भ शृंगार के जिन चार भेदों—पूरांग, मान, प्रवास और कदण का विवेचन किया है उनका मूल-आधार विशिष्ट परिस्थितियाँ हैं, जो आत्मनः प्रपञ्च आश्रय के मन पर रति के अनुकूल प्रभाव न डालकर उसे दुःख



कहा चतुराई ठानियत प्रान प्यारी तेरो

मान जानियत हसी मुख-मृसकानि सौं ॥४७॥

(रसराज)

यहाँ नायिका के मुस्कान में रखता ले आने का वर्णन इतना सूक्ष्म है कि इससे पूर्व-कथित प्रेम-प्रदर्शन की क्रियाएँ भी इसी स्वर में स्वर मिलाती हैं। इसी प्रकार नायिकाओं की उक्तियाँ भी क्रोध की छाया में अत्यन्त नीची होकर व्यक्त हुई हैं ; यथा—

बरज्यो न मानत हो बार बार बरज्यो मैं,

कोन काम मेरे इत भीन मैं न आइए ।

साज को न सेस जग-हूसी को न डर मन,

हैसत-हैसत आन बात न बनाइए ॥

कवि 'भतिराम' नित उठि कलकानि करो,

नित झूठी सौहं करो नित बिसराइए ।

साके पग लागो नित जागि जाके उर लागे,

मेरे पग लागि चर आगि न लयाइए ॥२५॥

(रसराज)

कभी-कभी इनमें प्रेम की प्रतिदान-मम्बन्धी निराशा भी मुखर हो गई है—

कोऊ नहीं बरज 'भतिराम' रहो तितही जितही मन भायो ।

काहे को सौहं हजार करो तुम तो बबहू अपराध न ठायो ॥

सोवन दीज न बीज हमें बुल यो ही कहा रसबाद बड़ायो ।

मान रहोई नहीं मनमोहन मानिनी होय सो माने मनायो ॥४१॥

(रसराज)

इसके प्रथम तीन चरणों में जहाँ तीव्र भर्त्सना और क्रोध की अभिव्यक्ति है, वहाँ अन्तिम चरण में नायिका की व्याप्ति स्पष्टतः सक्षित हो रही है, जिसकी चरम सीमा इस छन्द में देखने को मिल जायगी—

तुम कहा करो कान काम तैं अटक रहे,

तुमको न दोस सो तो आपनोई भाग है ।

आप मेरे भीन बड़े भोर उठि प्यार हो सै,

अति हरबरन बनाय बाँधी पाय है ॥

मेरे ही विधोग रहे आपत सफल राति,

गात अससात मेरो परम सुहरण है ।

मनहु की जानो प्रान प्यारे 'भतिराम' यहै,

नैननि हूँ माहि पाइयसु अनुराग है ॥३८॥

(रसराज)

नायक का पहला अपराध हो तो उसे झिड़ककर सुधारा जा सकता है ; पर यहाँ तो हज़रत की दिनचर्या ही ऐसी बन गई है । उम दगा में नायिका सिवाय दो-चार व्यंग्य कयने के और कर ही क्या सकती है ? इधर भारतीय नारी का आदर्श मतिराम के अपने विचार से इतना है कि चाहे उसका पति नपुंसक ही क्यों न हो, तो भी उसे उसकी मर्यादा रखनी चाहिये । अतः मर्यादा के बन्धन में बँधी नारी के लिए इस प्रकार के दुःख को अपने भाग्य का दोष समझकर चुप हो बैठने के अनिश्चित और कोई उपाय नहीं । यहाँ पर ऐसी ही परिस्थिति को दर्शाया गया है, जिससे तत्कालीन गृहस्थियों के जीवन की कसूर साफ़ हो उठती है । वास्तव में यह दुःखिनी नायिका की उक्ति मात्र नहीं, बल्कि इसके व्यास में कवि की आत्मा अपने युग के अनैतिक जीवन को भर्त्सना कर रही है । रसिकताप्लावित काव्य में भी नैतिक दृष्टि को अनुप्राण बनाये रखना ही मतिराम की विशेषता है ।

पूर्वराग, प्रवास और करुण में से प्रथम दो का वर्णन ही मतिराम की रचनाओं में उपलब्ध होता है—करुण का तो उन्होंने अपने शृंगार-विवेचन में उल्लेख तक नहीं किया । साधारणतः विप्रलम्भ के इन भेदों के वर्णन में : (१) मनिलाप, (२) चिन्ता, (३) स्मृति, (४) गुण-कयन, (५) उद्वेग, (६) प्रलाप, (७) उन्माद, (८) व्याधि, (९) जड़ता और (१०) मरण—इन दस काम-दशाओं का वर्णन किया जाता है । इनमें प्रथम पाँच का सम्बन्ध आश्रय की मानसिक स्थिति के साथ ही रहता है, जबकि छेप पाँच मुख्यतः उसकी शारीरिक स्थिति का शोचन करती हैं । परन्तु यहाँ यह कह देना अनगन न होगा कि इन दशों दशाओं का एक दूसरी से किसी प्रकार का पृथक् उद्देश्य नहीं रहता—सभी एक के बाद दूसरी आकर आश्रय के विरह की उत्कटता प्रकट करती हैं । मस्जुत के आचार्यों ने भी इसीलिए इन्हें विशेष क्रम में प्रस्तुत किया है । देखिये, आनम्बन में मिलने की इच्छा (मनिलाप) जागृत हो जाने पर आश्रय स्वभावतः इसकी पूर्ति के लिए उपाय विचारता है (चिन्ता) और यदि वह इसमें सफल नहीं हो पाता तो उसके रूप आदि का स्मरण (स्मृति) और फिर वर्णन करना (गुण-कयन) आरम्भ कर देता है, क्योंकि इसके द्वारा वह अपने मन को शांत कर लेना चाहता है । परन्तु जब यह इच्छा उत्कट रूप धारण कर लेती है तो प्रिय (आनम्बन) के अनिश्चित सत्कार की कोई भी वस्तु उसे अच्छी नहीं लगती (उद्वेग) । इस अवस्था में उसके चित्त के भीतर एक विशेष प्रकार का विशेष आ जाता है, जिसके फलस्वरूप उसमें ध्रुवसर के अनुज्ञा प्राप्त करने का विवेक न रहने से वह अनापसनाप बक उठता है (प्रलाप) । आगे इस विवेक के नष्ट हो जाने से जड़-चेतन-समी कुछ उसे प्रिय अंसा ही लगता है और वह इनके प्रति प्रिय-वैभा ही व्यवहार करने लगता है (उन्माद) । किन्तु

१. दे० गुरुजन दूमे व्याह को प्रतिदिन कहत रिताइ ।

पनि को पनि राखे बहू भावुन बीझ कहाइ ॥६॥

(सतसई)

२. शू विरा में विद्वानों में मतभेद है, परन्तु हमारी धारणा यही है

इसी प्रक्रिया में—विशेषतः मानसिक व्याधि के कारण उसका शरीर क्षीण होता चला जाता है, जिससे कुशला, दीर्घ-निश्वास, पाण्डुता आदि का बढना स्वाभाविक ही है (व्याधि) आगे चलकर शरीर के अंगों की दुर्बलता के कारण मूर्च्छा आदि (जड़ता) और फिर मृत्यु तक भी हो जाती है (मरण)। रीतिकान्तिन हिन्दी कवियों ने इस विषय की आत्मा तक पहुँचने का प्रयास नहीं किया; नायक धनका नायिका का विरहाधिक्य दिखाने के हेतु मरण को छोड़ इन सभी दशाओं का प्रतिशयोक्ति-पूर्ण वर्णन कर डाला है; और यही कारण है कि उनकी शृंगारिक-कविता का यह पक्ष ऊहात्मक ही नहीं, कहीं-कहीं तो हास्यास्पद भी बन गया है। विहारी की अनेक रचनाएँ इसी प्रकार की हैं। मतिराम के गन्धों में भी ऐसे छन्द देखने को मिल जाते हैं उदाहरण के लिए—

- (१) दसा मुने निज बाग की सास मानिही भूँठ ।  
पायस रितु हूँ मैं सखे डाढ़े ठाढ़े दूँठ ॥५३॥
- (२) प्रीथम हूँ रितु में भरी दुहूँ कूल पंराठ ।  
पारे जल की बहति है नदी तिहारे गार्क ॥६१॥
- (३) आनुहि चरयो विदेस को तजि सनेह धितघोर ।  
सखति भरे घर भौवती जमी घास चहूँ ओर ॥२२८॥  
(स्तवर्ग)

नायिका के विरह के कारण बाग के वृक्षों का जलकर दूँठ मात्र रह जाना; प्रीथम ऋतु में उसके आसुओं से नदी बह उठना तथा नायक के जाते ही घर भर में पाग जम घाना—ये सभी उचितताँ समझा नहीं तो क्या? किन्तु सौभाग्य की बात है कि मतिराम इस प्रकार के वर्णनों के पीछे हाथ धोकर नहीं पड़े। उनके अधिकांश छन्द ऐसे ही हैं, जिसमें विरह का स्वरूप तपे हुए सुवर्ण जैसा झलमलाता है। उदाहरण के लिए यहाँ हम प्रत्येक काम दसा के कतिपय छन्द उद्धृत करते हैं; देखिये—

अभिलाष' —

- (१) मृदु घोलत कुँडल डोलत कानन कानन कुँजनि तँ निकसी ।  
बनमाल बनी 'मतिराम' हिए विपरी पट ल्यों कटि में बिलसी ॥  
जब तँ तिर ओर पलानि धरें धितघोर धितं इत ओर हँस्यो ।  
तब तँ दुरि भाजि कँ साज गई अय सालखु ननानि धानि धरयो ॥२६८॥  
(संनिवृत्तलाप)
- (२) भीद भूल अथ व्यास तजि करतो हों तन रास ।  
जलसाईं बिन पुजि हूँ क्यों मन के अभिलाष ॥२२॥  
(स्तवर्ग)

स्त्री-मुख के पारस्परिक आकर्षण का मुख्य कारण होता है—रूप-मोन्दयं । आकृष्ट हो जाने पर उसमें मिलने की इच्छा जागृत होती है—यहाँ नायिका की ये

१. मतिराम ने 'अभिलाष' के जो उदाहरण दिये हैं, वे अस्पष्ट होने के कारण यहाँ उद्धृत नहीं किये जा रहे; उन पर आचार्य के प्र-ने में विचार दिया जाएगा।

उक्तियां कि वृष्टि को जब मे देखा तब से नेनो में लालच आ बसा अथवा उनके बिना मेरी मन की अभिलाषा पूर्ण नहीं हो सकती; उसकी मिलन-इच्छा को कलात्मक ढंग प्रस्तुत करती हैं। जिस बाव्य-नामघोषी का इन छन्दो में चयन किया गया है, उससे सहज ही नायिका के मन की उथल-पुथल व्यक्त हो जाती है। उपर्युक्त छन्दों में तो 'अभिलाष' की प्रकारान्तर से व्यंजना की गयी है, परन्तु निम्नोद्धृत छन्द में वह अधिक स्पष्ट हो गई है;

प्यार पये बचन पिपुष पान करि करि  
उभेगि उभेगि तिय आनंद बिलेखि हौ ।  
कवि 'मतिराम' तन तपनि बुझाय जेहे  
तब निज जनम सकल करि लेखि हौ ॥  
हीतल को सीतल करन चार चाँदनी सो  
मन्द मृदु मुसकानि धनमिल पेखि हौ ।  
ह्वं है भिजा मेरे इम लोचन खकोरनि को  
जब बाको आनन अमल इन्दु देखि हौ ॥२७३॥  
(रसराज)

इसमें प्रोपित नायक को यह उक्ति कि कब मैं उससे मिलूँगा—ऐसी घड़ी कब आवेगी—सहज ही उसकी अपनी प्रेयसी से मिलने की 'अभिलाष' दशा की सूचना दे देती है।

चिन्ता—

- (१) जेपे, अकेली महावन बीच तहाँ मतिराम अकेलोई आवे ।  
आपने आनन चंद की चाँदनी सो पहिले तन ताप बुझावे ॥  
कुल कलितो के कुंजन मंजुल भीठे अमोल वे बोल सुनावे ।  
ज्यों हंसि हेरि तियो हियरो हरि त्यों हंसि के हियरे हरि लावे ॥४०४॥
- (२) काबु कहा कुल कानि सौ लोच लाज किन जाय ।  
कुंज बिहारी कुंज में कहूँ मिले मुसकाय ॥४०५॥  
(रसराज)

यहाँ नायिका का अपने प्रिय से मिलने के उपाय का वर्णन है। वह सामाजिक बन्धनों के कारण घर पर तो मिल नहीं सकती अतएव यमुना के एकान्त कुंजों में—जबकि वह अकेला हो जिसने अन्य व्यक्ति को मिलन का आभास तक न हो पाये—मिलने की युक्ति सोचती है। इसी प्रकार—

- (१) क्यों इन आँखिन सौ निरसक ह्वं मोहन को तन पानिष पीजे ।  
नेहु निहारें कसक सगे इहि गाँव बसे कहौ कैसे कि जीजे ॥  
होत रहे मन यो 'मतिराम' कहूँ बन जाय यदो तप कीजे ।  
ह्वं बनमात हिए सगिए अरु ह्वं मुरली अघरा रस लीजे ॥६०॥

- (२) गोप सुता कहै गौरि गुसाईनि पायें परैं बिननी सुनि लीजें ।  
 दोन दयानिधि दासी के ऊपर नेक सुचित दया रस भीजें ॥  
 देखि जो व्याहि उछाह सों मोहन मात पिता ॥ को सो मन कीजें ।  
 सुनवर साँवरो मंद कुमार बसै उर जो जह सो बर दीजें ॥६३॥

(रसराज)

यहाँ प्रथम उद्धरण के अन्तर्गत ऊढ़ा-परकीया की तथा द्वितीय में भनूडा परकीया की 'चिन्ता' दशा का वर्णन है। दोनों ही नायिकाएँ सामाजिक बन्धनों और दबाव के कारण अपने इष्ट से नहीं मिल पाती—यद्यपि काम उन्हें शायद अधिक पीड़ित करता है। यही कारण है कि ऊढ़ा नायक की 'बनमाल' और 'मुरली' बनने के लिए तपस्या करना चाहती है, जिससे भागे चलकर—दूसरे जन्म में ही मही—उसके हृदय से हृदय और अघर से अघर लगाकर भानु की प्राप्ति कर सके; जबकि भनूडा पार्वती की सेवा करके उनसे यह वरदान प्राप्त करना चाहती है कि उसके माता-पिता स्वतः ही नन्द के पुत्र को उसके लिए योग्य वर रामभक्त उमरा विवाह करना निश्चित कर लें; क्योंकि इससे यह अपनी इच्छा की पूर्ति भी कर लेगी और लोक-सज्जा से भी बच जायगी।

स्मृति—

- (१) भालस बलित कोरें काजर कलित

'मतिराम' के ललित बहु पानिष धरत हैं ।

सारस सरस सोहैं सतज सहास सगरब

सबिलास हूँ भुगनि निबरत हैं ॥

बहनी सपन बंक सीछन तरल बड़े

सोचन कटाधु उर धीर ही करत हैं ।

पाढ़े हूँ गढ़े हूँ न निसारे निसरत मैं—

धाम ॥ बिसारे न बिसारे बिसरत हैं ॥४०७॥

- (२) सोभा सो रति गुनबरी नव सनेह सों धाम ।

सन बूझन रंग पीत में मन बूझत रंग स्याम ॥४०८॥

(रसराज)

यहाँ प्रथम उद्धरण के अन्तर्गत नायक द्वारा नायिका के सुन्दर नेत्रों की स्मृति का वर्णन है, जबकि द्वितीय में नायक के रूप-गुण की नायिका द्वारा स्मृति की व्यञ्जना की गई है। इसी प्रकार नायक की त्रिशणो और उसके साथ केलि-त्रिशणो का स्मरण करने वाली परकीया की मायिक उक्तियाँ भी देगिये—

हूँ मिलि मोहन सों 'मतिराम' सुकेलि करी प्रति भानन्द वारी ।

तेई सता द्रुम बेसत बुलत बसे अंतुषा अंतियान से भारी ॥

आवति हो जमुना तट को नहि जानि परं बिछुरे गिरघारी ।

जानति हों सति आवन चाहत बुँजन सं कर्कि बुँज बिहारी ॥११८॥

(रसराज)

किमी भी स्त्री के लिए अपने द्विज का बिन्दु जाना ही अपने आप में कष्ट है। इस पर उसकी शीड़ाओं आदि का स्मरण तो करणा को द्रिगुणित कर देता है। किन्तु इसमें भी अधिक करणाजनक स्थिति तब हो जाती है जब वह रसान-विशेष पर पहुँचकर ऐसा सोचे कि वह आता होगा और न आये। इस छन्द में नायिका की यही स्थिति है, जिसके कारण उसके प्रत्येक शब्द से विरोध प्रकार की कष्टात्मकता है।

### गुण-कथन—

- (१) मोर पक्षा मतिराम किरोट में कंठ बनी वनमाल सुहाई ।  
मोहन की मुसकानि मनोहर कुंडल डोलनि में छवि छाई ॥  
लोचन सोल बिसाल बिलोकनि को न बिलोकि भयो वस भाई ।  
बा मुल की मपुराई कहा कहीं मीठी तर्प अलिपान सुनाई ॥४१॥

- (२) सरद छंद की चाँदनी आरि डारि किन मोहि ।  
बा मुल की मुसकानि सन यों हूँ कहीं न तोहि ॥४२॥  
(रसराज)

यहाँ प्रथम छन्द में नायिका द्वारा सखी (माई) के प्रति नायक के रूप का वर्णन है, जबकि द्वितीय में वह नायक की मुस्कान का कथन चाँदनी के प्रति कहकर अपने हृदय को शान्त कर लेना चाहती है। प्रथम छन्द में विशेषण यह है कि नायिका ने जो भी नायक के रूप सम्बन्धी उपकरण कहे हैं, वे स्थूल न होकर भावात्मक हैं। अन्तिम चरण उसके रूपमाधुर्य की ऐसी ध्वंजना कर रहा है जिससे सहज ही यह भ्रामास मिल जाता है कि नायिका का मन तन्मय हो गया है। इसी प्रकार का एक छन्द और भी है, देखिये—

आनन पूरनछन्द तसँ अरविद बिलास बिलोचन पेरे ।  
अंबर धीत तसँ चपला छवि अंबुद मेवक अंग उरेरे ॥  
काम हूँ तँ अभिराम महा 'मतिराम' हिए निहवँ करि लेखे ।  
तँ बरने निज बंनन सों सखी में निज नैनन सों अनु देखे ॥२७६॥  
(रसराज)

यहाँ श्रवण-दर्शन-अन्य गुण-कथन काम दगा का वर्णन है। नायिका की सखी ने नायक के रूप का जो वर्णन किया था, उसी की कल्पना में वह विचार करती हुई उसके (नायक के) रूप का बार-बार कथन करती है और कहती है कि तेरा वर्णन ऐसा है जिससे साक्षात् दर्शन या-सा आनन्द मिलता है। कहना न होगा कि इस छन्द का अन्तिम चरण तो मानो प्रेम में पड़ी नायिका की तन्मयता को ही व्यक्त कर देता है—वह अपने प्रेमी के रूप का वर्णन करके ही मानो आनन्द-विमोह हो जाना चाहती है।



## उद्देग—

- (१) चाहि तुम्हें 'मनिराम' रसाल परी तिय के तन में पियराई ।  
काम के तीछन तोरन सों भरि भोर तुनीर भयो हियराई ॥  
तेरे बिलोकिबे सों उतकंठित कंठ सों आय रही जियराई ।  
नैक परे न मनोज के भोजनि सेज सरोजनि में सियराई ॥४१३॥

- (२) जे अंगन पिय संग में बरसत हुते पियूष ।  
ते मोक्ष के डंक-से भए मयंक मयूष ॥४१४॥

(रसराज)

यही विरहाधिक्य के कारण प्रथम छन्द के अन्तर्गत नायिका द्वारा अपने तल्प पर पड़े कमल पुष्पो से कण्ठ प्राप्ति का वर्णन है, जबकि द्वितीय में चन्द्रकिरणों से प्राप्त कण्ठ का कवि ने स्वयं उल्लेख किया है। इसी प्रकार—

- (१) चन्द के उदोत होत नैन कंज तपे कन्त  
छायो परदेस देह बाहनि दगलु है ।  
उत्तिर गुलाब नीर करपूर परसत  
बिरह अनल ज्वाल जालन जगलु है ॥  
साजनि ते कछु न जानायें काहू सखी हूँ सों  
उर को उदार अनुराग उमंगलु है ।  
कहा करौ मेरी बीर उठी है अपिक पीर  
सुरभी समीर सीरो तीर सौ सगलु है ॥११४॥

इसमें प्रोषितपति का नायिका का विरहाधिक्य दर्शाने के लिए 'उद्देग' नाम दशा का आश्रय लिया गया है। चाँदनी, गुलाब जल, करपूर और सुगन्धित-शीतल-पवन—मभी उद्दीपक पदार्थ उसके प्रियतम के परदेस में रहने के कारण दाहक बने हुए हैं—यदि वह उपस्थित होता तो यही उसे आनन्द देते। वास्तव में ये पदार्थ मूलतः कण्ठ-दायक नहीं, पर क्योंकि नायिका का मन अपने कान्त का स्मरण करके ही दुःखी है, अतः ये पदार्थ उसकी काम-भावना को जागृत कर दुःख को और भी बढ़ा रहे हैं। यही कारण है कि वह इन उपचारों को विरहाग्नि की शान्ति के लिए उपयोग में लाना नहीं चाहती। अन्तिम चरण का यह वाक्य कि 'सुरभी समीर सीरो तीर सौ सगलु है' मानो उसके हृदय की दीप्त को व्यञ्जित कर रहा है।

## प्रलाप—

- उड़त भोर ऊपर सतै पल्लव लाल रसाल ।  
मनो सधूम मनोज को भोज अनल को ज्वाल ॥४५६॥  
(सतसई)

१. मतिराम ने 'अनल' शब्द-भी दो दो छन्द बद्ध कर दिया है, वे समुद्र होने के कारण यही प्रस्तुत नहीं किए गए हैं। अब पर आ-श्रय के प्रयोग में विचार दिया जायगा।

इस दोहे में विरहाविवेक के कारण नायक भ्रमवा नायिका को यह उचित कि ग्राम के ताल पत्तों पर उड़ते हुए भौरे कामदेव की तेज रूपी अग्नि से निकलता हुआ घुमा है, उसके चित्त-विक्षेप को ही प्रकट करती है।

उन्माद—

आ दिन ते 'मतिराम' कहूँ मुसकात कहूँ निरह्यौ नंदतातहि ।  
ता दिन ते दिन-हो-दिन छोन बिधा बहु बाढ़ी बिषोय की बातहि ॥  
पौछति है कर सौ कितलें यहि भूभति स्याम सरीर गुपालहि ।  
भोरो भई है मयंक पुखो भुज भेटति है भरि भंक तमातहि ॥४१६॥  
(रसराज)

इसमें चित्त-विक्षेप के कारण नायिका के जड़-चेतन सम्बन्धी भ्रमविक का वर्णन किया गया है—उसे विरहाविवेक में सब वस्तुएँ प्रिय-जैसी ही दृष्टिगोचर होती हैं इसीलिए वह तमाम के वृद्ध को अपना प्रिय समझकर उसका आसिगन करना आरम्भ कर देती है। इसी प्रकार—

रोय उठे छिन हँसि उठे छिन उठि चलै रिसाय ।  
बोरी करी बनाय कं रूप ठगोरी लाय ॥४२०॥  
(रसराज)

इसमें चित्त-विक्षेप के कारण नायिका की मुग्धता का वर्णन है—वह जब यह समझती है कि प्रिय सम्मुख है अपने दुःख को प्रकट करने रो पड़ती है और जब यह जानती है कि वह परिहास कर रहा है तो हँसने लगती है तथा जब जानती है कि वह उसकी बात ध्यान देकर नहीं सुन रहा तो क्रुद्ध होकर चल देती है। कहना न होगा कि इस प्रकार के वर्णन द्वारा नायिका की सही मानसिक स्थिति का परिचय मिल जाता है। मतिराम के काव्य में ऐसी रचनाएँ अत्यन्त विरल हैं।

व्याधि—

बरसा-सो लागी निसि बासर बिसोवननि  
बाढ़ी परबाह भयो नायनि उतरिबौ ।  
सही जात कीन पै सुकवि 'मतिराम' भति  
विरह अनल ज्वाल जालन ते जरिबौ ॥  
जँयत समीप ते उँयत उसातनि सौ  
हमको तो होत जत हेरत हहरिबौ ।  
कियो कहा चाहत सु करो न कुँवर कान्ह  
रह्यो अब बाको उपचारनि को करिबौ ॥४२२॥  
(रसराज)

इन छन्द में कवि ने नायिका के रुदन और विरह-ज्वर का इतना आधिक्य बताया है कि एक ओर नाचें चनती हैं और दूसरी ओर लोग मुनसने लगते हैं।

देखने वालों को भी डर लगता है। परन्तु इस प्रकार की रचनाएँ विरहाधिक्य न दर्शाकर, नायिका के सच्चे प्रेम के प्रति खिलवाड़ जैसी प्रतीत होती हैं। शात नहीं, मतिराम अपने युग के प्रवाह में बहकर व्याधि का लक्षण देकर उदाहरण रूप में ऐसे हास्यास्पद छन्द को कैसे उद्धृत कर गये हैं ? क्योंकि इसकी अपेक्षा निम्नलिखित छन्द ऐसे हैं जो सही मायनों में व्याधि का चित्र प्रस्तुत करते हैं, महदय को उमकें प्रति सहानुभूति और तादात्म्य दोनों ही होते हैं। देखिये—

(१) बार कितेक सहेलिन के कहैं कँसे हूँ लेत न थोरी सँवारी ।  
 राखति रोकि कहैं 'मतिराम' चले भँसुवा देखियान तें भारी ॥  
 प्रान पिपारो चलो जय तें तब तें कलु और ही रीति निहारी ।  
 पीरी जनावति अगन में कहि पीर जनावति पाहे न प्यारी ॥११२॥

(२) पान की कहानी कहा पानी को न पान करं  
 आहि कहि उठति अधिक उर आवि कें ।  
 कवि 'मतिराम' भई विकल बिहाल बाल  
 राधिके जिबावरे अनंग अवराधि कें ॥  
 पाही को कहायो बजरज दिन चार ही में  
 करी है उजारि बज ऐसी रीति नाधि कें ।  
 जैसे तुम मोहन दिलोको धाभी ओर तंसे  
 बरि हूँ सों बरी न बिलोकि बर साधि कें ॥१६४॥

(रसराज)

यहाँ प्रथम छन्द में पाण्डुना और द्वितीय में कृशता और व्याकुलता का वर्णन है। नायिका का पीला पट्टे जाना पर विरह को प्रकट न करना उसके दुःख की अत्यन्त मार्मिक व्यञ्जना कराता है। ऐसे ही 'आहि नहि उठति' और 'भई विकल बिहाल' वाक्यों में भी उसके दुःख का भावात्मक वर्णन उपलब्ध होता है। माधारणतः मतिराम ने ऐसे ही छन्दों की रचना की है—इन छन्दों से पूर्व का छन्द तो वस्तुतः पूर्वोक्त छन्दों की कोटि का है जो युग के प्रवाह में बहकर कवि ने जित्त डाले ॥ और उसके ग्रन्थों में सख्या की दृष्टि से अधिक नहीं हैं।

जड़ता—

(१) सूधें न सुवास रहे राग रंग तें उदास  
 भूलि गई सुरति सकल खान पान की  
 कवि 'मतिराम' द्रुकटक अनमिष मन  
 ब्रह्म न कहति बात समुझ न खान की ॥  
 थोरी-सी हँसनि में ठगोरी तेंने थोरी स्याम  
 थोरी कीनी थोरी तें कितोरी युवभान की ।  
 तब तें बिहारी वह भई है पत्थान की तो  
 जब तें निहारी रवि मोर के पत्थान की ॥४२॥

- (२) जा दिन ते छवि सौ मुसव्यात कहूँ निरखे नेंदतात बितासी ।  
ता दिन ते मन हो मन में 'मतिराम' पिथे मुसव्यानि सुधा सी ॥  
नेकु निमेष न लागत नैन चको चितवै तिय देव तिया सी ।  
चन्दमुखी न हले न चले निरवात निवास में दोष सिता सी ॥३३७॥

- (३) अचल भए हूँ गात परस न जान्यो जात  
कही न सुनत बात जात बात न कही ।  
सूँधे न सुबास न सुमन की समुझि परे  
टकाटकी बड़-बड़ें दुपन में उतही ॥  
कवि 'मतिराम' तोहि नेक परवाह नहीं  
ऐसी माँति भई यह तेरे नेह सौ नहीं ।  
एरे धितबोर बलि चाहि चन्द मुख तोहि  
चित्र हो में चाहि-चाहि चित्र ही में हूँ रही ॥३३८॥  
(रसराज)

इन तीनों छन्दों में नायिका के मनो मे व्याप्त जड़ता का जिस प्रकार कवि ने वर्णन किया है, वह अपने आपमें उसके मन की उस दशा का चित्र प्रस्तुत कर रहा है जबकि माल प्रयत्न करने पर भी अपनी अभीष्ट वस्तु से यह विलग नहीं होता ।

उपर्युक्त छन्दों में नभी ऐसे हैं जिनमें साधारणतः एक ही काम दशा का वर्णन किया गया है । किन्तु इनके साथ हमारे कवि ने इन दशाओं के सदृश प्रयत्न भी प्रस्तुत किये हैं । ऐसे चित्रों में वस्तुतः विरहाधिक्य की अत्यन्त मार्मिक अभिव्यक्ति हुई है । उदाहरण के लिए पहले पूर्वानुरागिनी नायिका का ही वर्णन लीजिये—

- चिन्ता में चिते के सब सुधि विसरावत है  
मण्डल विमल तेरे मुख द्विजराज को ।  
सोयबे की साजत सरस परजक तेरी  
स्याम अंग छवि इंदोवर की समाज को ॥  
कवि 'मतिराम' काम बाननि सौं बेध्यो यौ  
जु दुःख भयो सकल समूह मुख साथ को ।  
बहा कहीं सान तलबेलो तलधत पर्यो  
बाल अलबेलो को वियोगी मन साज को ॥१६३॥

(ललितललाम)

इनमें प्रथम चरण में अहाँ 'चिन्ता' और 'स्मृति' का समावेश हुआ है वहाँ द्वितीय और तृतीय में क्रमशः 'अनिनाय' और 'उद्वेग' का । अन्तिम चरण में 'व्याधि' का वर्णन किया गया है और यह मनोविज्ञान की दृष्टि में अपने आपमें अत्यन्त मार्मिक है । नायिका के हृदय में एक ओर प्रिय-मिलन की तीव्र इच्छा है और दूसरी ओर गुरुजनो की लज्जा । इन परस्पर-विरोधी भावों के बीच फँसे मन का तिल-

मिलाना और उसके फलस्वरूप विभिन्न अंगों में व्याकुलता का वादंक्ष्य स्वाभाविक ही है। इसी प्रकार—

विरह तिहारे तात बिकल भई है बात  
 नौद भूल प्यास सिंगरी बिसारियतु है ।  
 चोरी कंसी बात चन्द्रमा हूँ ते चुराइत  
 नसननि तानि के बपारि बारियतु है ॥  
 कहै 'मतिराम' कलाधर कंसी कला छीन  
 औघन विहीन घीन सो निहारियतु है ।  
 बार-बार सुकुमार फूलन की मार ऐसी  
 मार के मरोरन मरोरि मारियतु है ॥११६॥  
 (रसरज)

इस छन्द में काव्यशास्त्र की दृष्टि से यद्यपि 'व्याधि' और 'उद्वेग' की ही व्यंजना की गई है तथापि कवि ने नायिका की मनोवैज्ञानिक स्थिति का जो परिचय दिया है वह अपने आपमें मार्मिक है। भूल-प्यास बिसारना अथवा पीला पड़ जाना इतनी बड़ी बात नहीं जितनी कि कष्ट को सहन करते हुए लज्जा के कारण व्यथा व्यक्त न करना। अन्तिम चरण में तो 'मार के मरोड़े' उसके शरीर पर ही नहीं मनको भी मोड़े डालते प्रतीत होते हैं—मन के तलफने का इससे अधिक भावात्मक चित्र और क्या हो सकता है।

विरह का यणन काम-दशाओं के अतिरिक्त पत्र और व्यक्ति द्वारा भेजे सन्देशों के द्वारा भी किया जाता है। इन सन्देशों में भी एक विशेष मार्मिकता रहती है जिससे पाठक पर आश्रय की शारीरिक और मानसिक स्थिति के यणन जैसा ही प्रभाव पड़ता है। किन्तु यहाँ यह कह देना असंगत न होगा कि सामान्यतः इनमें दुःख की जो अभिव्यक्ति होती है वह अतिरजित अधिक दुःखा करती है। चूँकि मतिराम मयत प्रकृति के कवि थे, इसलिए प्रायः उन्होंने इस प्रकार के सन्देशों को अपने काव्य में स्थान नहीं दिया। यदि दो-चार छन्द रचे भी हैं तो उनमें प्रेम की असफलताजन्य निराशा अधिक भलकती है—प्रेम अथवा विरह का आभिव्यक्तावस्था कम, उदाहरण के लिए—

- (१) लाज छुटी गेहो छुट्यो सुल सों छुट्यो सनेह ।  
 सखि कहियो वा निठुर सों रही छुटिने देह ॥८१॥
- (२) रातमी दिन जागति रहै अगिनि लगनि की मोहि ।  
 मो हिय में तू बसत है आँख न पहुँचति तोहि ॥२०६॥  
 (सतगुरु)
- (३) भेरे बृग बारिद बूया बरसत बारि प्रवाह ।  
 उठत न अंकुर नेह की तो उर ऊसर माह ॥३१२॥  
 (सलिनललाम)

### प्रेम का स्वरूप

यों तो नायिका-भेद-विवेचन के प्रसंग में मतिराम ने सामान्या-वर्णन भी अत्यन्त सुलकर किया है, पर इसमें यह धारणा नहीं बनाई जा सकती कि वे सामान्यता-प्रेम को किसी प्रकार का महत्त्व देंगे थे। इस सम्बन्ध में एक तर्क तो यही दिया जा सकता है कि रसराज गत छन्दों के अतिरिक्त उनके दोष ग्रन्थों में इस विषय का एक भी छन्द उपलब्ध नहीं होता। दूसरे इन छन्दों से भी प्रेम की तन्मयता के स्थान पर गणिकाओं के प्रेम की 'निस्सारता' ही प्रकट होती है; उदाहरण के लिए एक छन्द लीजिये—

आलो सिगारति है हठ सों पर सागत भंग सिगार घेंगारी ।  
पोरी परी तन में 'मतिराम' चलै झोलियान सँ नीर-धनारी ॥  
सोड नहीं मनभावने नायक भावत जो बहु तँ धन बारी ।  
आरक्षितातिनि कौ बिसरै न बिदेस यधो पिय प्रानपिपारी ॥१२०॥

(रसराज)

इसमें धनिक नायक के लिए सामान्या की जिस विरहानुभूति का वर्णन किया गया है, उसके साथ किसी भी भी महदप का तादात्म्य नहीं हो सकता।

मतिराम का परकीया-प्रेम-वर्णन यद्यपि विगद है; तन्मयता और तीव्रता का भी इसमें अभ्यास नहीं; किन्तु इस प्रेम के परिणाम में अगान्ति भयवा असफलता-जन्य बरणा स्थित होने के कारण यह अपनी मायंकता खो बैठा है। परकीयाओं की इन उक्तियों : 'बोळ जितेक उपाय करो बट्टे होत हैं आपने पोड पराण'<sup>१</sup>, 'लाज छुटी गेही छुट्यो मुख मां छुट्यो ननेह, सखि बहियो बा निदुर मो रही छुटिबे देह'<sup>२</sup> से जो स्वर निकल रहा है वह इस विषय की अविकाश रचनाओं में विद्यमान है। इधर स्वकीया-श्लोकादि नायिकाओं की पूर्ण प्रमग-गत उद्बुत शोभ और व्यंग्य भरी उक्तियों से भी स्पष्ट है कि पर-नारी ने प्रेम करने वाले पुरुष का पारिवारिक जीवन अशान्त रहता है। परन्तु भ्रूडाओं के प्रेम में समाज की मर्यादा के कारण उनकी मानसिक घ्याकुलता को रक्षान मिल गया है, जो यह प्रकट करती है कि कवि ने प्रेम को अपने मन्त्र, गर्भार और मर्यादापूर्ण अर्थ में ग्रहण किया है। उदाहरण के लिए, देखिए—

गोव मुता कहै गौरि गुसांइनि पायें परी बिनती मुनि सोजे ।  
हीन दयानिधि दासी के ऊपर नेक सुचित दया-रस भीजे ॥  
देहि जो प्याहि उदाह सों मोहन मात-पिता हूँ को सो मन कीजे ।  
मुदर सौवरो नन्दकुमार धर्म उर जो यह सो बर दोने ॥६३॥

(रसराज)

१. दे० ६५. ६६. १००. १०१. १३१. १३२. १४७. १४८. १५४. १५५. १६५. १६६. १७३. १७७. १८७. १८८. १८९. २०३. २०४. २१४. २१५. २२६. २२७. २६०. २६१. मत्स्य के छन्द।

२. दे० 'रसराज', छन्द मन्दा १२६।

३. दे० 'मनमई', छन्द मन्दा ८१।

मिलाना और उसके फलस्वरूप विभिन्न अंगों में व्याकुलता का वाद्व्यवस्थात्मक ही है। इसी प्रकार—

विरह तिहारे लाल बिकल भई है बात  
 नौद भूख प्यास सिगरी बिसारियतु है ।  
 चोरी कंसी बात चन्द्रमा हूँ ते चुराइत  
 नसननि तानि के बयारि बारियतु है ॥  
 कहे 'मतिराम' कलाधर कंसी कला छोन  
 जीवन विहीन मोन सो निहारियतु है ।  
 बार-बार सुकुमार फूलन की मार ऐसी  
 मार के मरोरन मरोरि मारियतु है ॥११६॥  
 (रसराज)

इस छन्द में काव्यशास्त्र की दृष्टि से यद्यपि 'व्याधि' और 'उद्वेग' की ही व्यञ्जना की गई है तथापि कवि ने नायिका की मनोवैज्ञानिक स्थिति का जो परिचय दिया है वह अपने आपमें मार्मिक है। भूख-प्यास बिसारना अथवा पीला पड़ जाना इतनी बड़ी बात नहीं जितनी कि कष्ट को सहन करते हुए सज्जा के कारण व्यथा व्यक्त न करना। अन्तिम चरण में तो 'मार के मरोडे' उसके शरीर पर ही नहीं मनको भी मोडे डालते प्रतीत होते हैं—मन के तलफने का इससे अधिक भावात्मक चित्र और क्या हो सकता है।

विरह का वर्णन काम-दशाओं के अतिरिक्त पत्र और व्यक्ति द्वारा भेजे संदेशों के द्वारा भी किया जाता है। इन संदेशों में भी एक विशेष मार्मिकता रहती है जिससे पाठक पर आश्रय की शारीरिक और मानसिक स्थिति के वर्णन जैसा ही प्रभाव पड़ता है। किन्तु यहाँ यह कह देना असंगत न होगा कि सामान्यतः इनमें दुःख की जो अभिव्यक्ति होती है वह अतिरंजित अधिक हुआ करती है। चूँकि मतिराम संयत प्रकृति के कवि थे, इसलिए प्रायः उन्होंने इस प्रकार के संदेशों को अपने काव्य में स्थान नहीं दिया। यदि दो-चार छन्द रचे भी है तो उनमें प्रेम की असफलताजन्य निराशा अधिक झलकती है—प्रेम अथवा विरह का आधिक्य अपेक्षाकृत कम, उदाहरण के लिए—

- (१) लाज छुटी गेहौ छुट्यो सुख सों छुट्यो सनेह ।  
 सखि कहियो वा निठुर सों रही छुटिये बेह ॥८१॥
- (२) राख्यो दिन जागति रहै अगिनि लगनि को मोहि ।  
 मो हिय में तू बसत है भाँच न पहुँचति तोहि ॥२०६॥  
 (सनसई)
- (३) मेरे बूध बारिद बूधा बरसत बारि प्रवाह ।  
 उठत न अकुर नेह की तो उर ऊसर माह ॥३१६॥  
 (ललितललाम)

### प्रेम का स्वरूप

यों तो नायिका-भेद-विवेचन के प्रसंग में मतिराम ने सामान्या-वर्णन भी अत्यन्त सुलकर किया है, पर इससे यह धारणा नहीं बनाई जा सकती कि वे सामान्यता-प्रेम की किसी प्रकार का महत्त्व देते थे। इस सम्बन्ध में एक तर्क तो यही दिया जा सकता है कि रसराम गत छन्दों के अतिरिक्त उनके शेष ग्रन्थों में इस विषय का एक भी छन्द उपलब्ध नहीं होता। दूसरे इन छन्दों से भी प्रेम की तन्मयता के स्थान पर गणिकाओं के प्रेम की 'निस्तारता' ही प्रकट होती है; उदाहरण के लिए एक छन्द लीजिये—

घाली सिगारति है हठ सों पर लागत भंग सिगार भंगारी ।  
पीरो परो तन में 'मतिराम' बसं भोलियान तं मीर-पनारी ॥  
सोच नहीं मनभावन मायक आवत जो बहू तं धन वारी ।  
मारबितासिनि कौ बिसरं न बिदेस गयो पिय प्रानपियारी ॥१२०॥

(रसराम)

इसमें धनिक नायक के लिए सामान्या की जिस विरहानुभूति का वर्णन किया गया है, उसके साथ किसी भी महद्दय का तादात्म्य नहीं हो सकता।

मतिराम का परकीया-प्रेम-वर्णन यद्यपि विचित्र है; तन्मयता और तीव्रता का भी इसमें प्रभाव नहीं; किन्तु इस प्रेम के परिणाम में अज्ञानि अथवा असफलता-जन्य करुणा स्थित होने के कारण यह अपनी मार्मिकता खो बैठा है। परकीयाओं की इन उक्तियों: 'कोऊ जिनैक उपाय करो कहूँ हंत हैं आपने पीउ पराग'<sup>१</sup>, 'लाज छुटी गेहो छुट्यो मुल सो छुट्यो मनेह, सखि बहियो बा निठुर सो रही छुटिबे देह'<sup>२</sup> से जो स्वर निकल रहा है वह इस विषय की अधिकांश रचनाओं में विद्यमान है। इसी स्वकीया-वर्द्धिनादि नायिकाओं की पूर्व प्रसंग-गत उद्धृत शोभ और व्यंग्य भरी उक्तियों से भी स्पष्ट है कि पर-नारी से प्रेम करने वाले पुरुष का पारिवारिक जीवन अचान्त रहता है। परन्तु अनूदाओं के प्रेम में समाज की मर्यादा के कारण उनकी मानसिक व्याकुलता की स्थिति भिन्न गयी है, जो यह प्रकट करती है कि कवि ने प्रेम को अपने मर्चे, गम्भीर और मर्यादापूर्ण अर्थ में ग्रहण किया है। उदाहरण के लिए, देखिए—

गोप सुता कहै गौरि भुसाँइनि पायं परीं विनती सुनि सोजे ।  
दीन दर्पानिधि दासी के ऊपर मेरु सुचित दया-रस भोजे ॥  
देहि जो ग्याहि उजाह सों मोहन मात-पिता ॥ जो सो मन कीजे ।  
सुन्दर साँवरो नन्दकुमार बरं उर जो वह सो बर दोरे ॥६३॥

(रसराम)

१. दे० ६५, ६६, १००, १०१, १३१, १३२, १४०, १४३, १४४, १४५, १६५, १६६, १७३, १७७, १८०, १८८, १८९, २०३, २०४, २१४, २१५, २२६, २३७, २६०, २६१, मर्यादा के छन्द ।

२. दे० 'रसगङ्गा', छन्द मंजरी १२४ ।

३. दे० 'मनोहर', छन्द मंजरी ८१ ।



इस प्रेम में समाज अथवा गुरुजनों से संपर्क नहीं, मर्यादा-पालन का समान महत्त्व होने के कारण मन की व्यग्रता है, जिसकी अभिव्यक्ति द्रष्ट देवी की चरण में होने से प्रेम का अत्यन्त गहरा और एकनिष्ठ घरातल स्पष्ट हो गया है।

वास्तव में मतिराम ऐसे ही प्रेम के कायज है। 'छोड़ि आपनो भौत तुम भौन कोन के जाल' १ के द्वारा उन्होंने स्वकीया प्रेम की जिस महत्ता की स्थापना की है, उसके मूल में दान्ति है, आनन्द है, पवित्रता है—सम्पर्क, भय और वृणा नहीं और यही कारण है कि इसकी अभिव्यक्ति जितनी कोमल, मधुर और सच्ची होकर आई है, उतनी क्रौर जितनी दशा में नहीं। एक उदाहरण लीजिए—

आपने हाथ सों देत महावर आप हो बार सँवारत नौके ।  
आपुन ही पहिरावत आनि कं हार सँवारि कं औरसिरी के ॥  
हौं सखिलाजन जाति मरी 'मतिराम' सुभाव कहा कहौं पीके ।  
लोग भिन्न, घर घेर करे, अब ही से ये चेर भए दुतहो के ॥१७६॥

(रसराज)

यहाँ पर नायिका के 'हौं सखि लाजन जाति मरी' वाक्य में नायक के निर्लज्ज स्वभाव की शिकायत नहीं, उसके प्रेम की अनिग्रयता का उल्लेख है, जिसमें वह हृष्यकर आनन्द का अनुभव कर रही है—अपने भाग्य को मगह रही है।

नायिका-भेद के प्रतिरिक्ता अनुभूति की दृष्टि से यदि प्रेम का अध्ययन किया जाय तो मतिराम की रचनाओं में दसके दो रूप उपलब्ध होंगे—एक ऐंद्रिय और दूसरा बिभुद्ध। इनमें प्रथम के अन्तर्गत भोग की प्रबल इच्छा की अभिव्यक्ति हुई है, जो अपने आपमें काम की उष्ण गन्ध से आप्लावित रहने के कारण मन को रमाता ही नहीं, आनोडित तक फँस टागता है—

क्यों इन आँखनि सों निरसंक हूँ मोहन को तन पानिप पीजै ।  
नेरु निहारै कलंक लय इहि गाय बसे कहौं कैसे को ओजै ॥  
होत रहै मन मों 'मतिराम' कहूँ धन जाय बढ़ो तप कोजै ।  
हूँ धनमात हिए सगिए भर हूँ मुरली अघरात सीजै ॥१०॥

(रसराज)

यहाँ ऐसा प्रतीत हो रहा है, मानो नायिका की सभी इन्द्रियाँ लोक-मर्यादा के सभी बन्धनों को तोड़ डालने के लिए आवुर हो उठी है। इस प्रकार के बलान् रीतिकालीन शृंगारिक कविता की अपनी विशेषता है। मतिराम ने भी इनको उपयुक्त स्थान दिया है ; किन्तु इनके भाव ही प्रेम का दूसरा रूप भी उनकी रचनाओं में महत्त्वपूर्ण स्थान लेकर आया है। इसकी विशेषता इसी बात में निहित है कि अपनी स्थिरता के कारण यह मन में आनन्द की हृष्यकी तरफ़ उत्पन्न करता है, उगे काम के मूल में ओटे देवर भुलाना है—पागल नहीं बनाता, उदाहरण के लिए—

कव को ही देखति चरित्र निज छाँतिन सों  
 रायिका रसोत्तौ स्याम रसिक रसाल के ।  
 'मतिराम' बरनं दुहूँनि के मुसित प्रति  
 मन भए मोन से धमृतमय तान के ॥  
 इकटक देखें लिए अत-से निमेषनि के  
 नेन किए मानों पूरे प्रेम प्रतिपाल के ।  
 सात मुख इंदु नैन बाल के चरोर  
 बाल मुख अरविद चंदरीक नैन सात के ॥२४४॥  
 (ललितललान)

इसमें नायक-नायिका का परस्परवादलोकन अपने नेत्रों की रूप की दावत देना नहीं कहा जा सकता, अत्रिनु नेत्रों के माध्यम से अपने मन की रस-निकन करना है। वस्तुतः प्रेम का यही रूप ऐसा है जो भोग के अभाव में कुण्ठा-ग्रस्त न होकर वृद्धि को प्राप्त होता है ; वियोगाग्नि में जलता नहीं, उफनता है—

- (१) ज्यों-ज्यों विषम वियोग की अनल ज्वाल अधिकार ।  
 त्यों-त्यों तिय की देह में नेह उठत उठनाइ ॥६२८॥  
 (२) बढ़वानल पर बढ़ति है बिरह ताप तिय अंग ।  
 अति अद्भुत अधिकारति है प्रेम पर्योष तरंग ॥६२९॥  
 (सतमर्द)

कहने का अभिप्राय यह है कि मतिराम की शृंगारिक कविता में प्रेम के सभी रूप उपनय्य होने हैं। स्वकीया के एकनिष्ठ प्रेम से लेकर परकीया के करुणान्तक और नामाग्या के कृत्रिम प्रेम के अतिरिक्त उन्होंने वासना और लगन-सम्पुक्त प्रेम का अंततः अत्यन्त मनोयोग के साथ किया है। अपने वस्तु-परक और भाव-परक—दोनों रूपों में यह गहन ही नहीं कहा जा सकता, समशील भी है।

## मतिराम का वीर-काव्य

शृंगार के पश्चात् मतिराम के काव्य का यदि और कोई महत्वपूर्ण विषय आता है तो वह राज-प्रशस्ति है, जिसमें उन्होंने मुख्यतः अपने आश्रयदाताओं की वीरता का वर्णन किया है। क्योंकि वीर रस सम्बन्धी ये रचनाएँ अपने आपमें स्वतन्त्र हैं—शृंगारिक रचनाओं के समान इनको शास्त्रीय विवेचन सहित प्रस्तुत नहीं किया गया ; अतः कवित्व की दृष्टि से इनकी परीक्षा करने से पूर्व वीर रस के स्वरूप को स्पष्ट कर लेना समीचीन होगा।

### वीर रस की परिभाषा

संसार में प्रधान-वस्तु कर्म है। यहाँ जो भी प्राणी जन्म लेकर आता है, उसे जीवन-पर्यन्त कर्म-शृंखला में बँधा रहना ही पड़ता है। व्यक्ति को किम प्रकार के कर्मों में प्रवृत्त होना चाहिए, इसका निर्णय तो अपनी वृत्तियों में ढली हुई उसकी विवेक-शक्ति ही करती है, किन्तु लोक साधारणतः लोक-व्यस्यण अथवा सत्त्वगुण-प्रधान भावना पर आधृत कर्मों को ही ऊँचा स्थान देता है। (काव्य में इन्हीं लोक-विश्रुत कर्मों की रसात्मक अभिव्यक्ति को 'वीर रस' के नाम से अभिहित किया जाता है।)

### वीर रस की सामग्री

रस का लक्षण देते हुए आचार्य विश्वनाथ ने कहा है<sup>१</sup> कि सहृदय पुरुषों के हृदय में वासना रूप से स्थित रति आदि स्थायी भाव, विभाव, अनुभाव और सचारी भावों के द्वारा अभिव्यक्त होकर रस रूप को प्राप्त होते हैं। इस प्रकार स्थायी भाव, विभाव, अनुभाव और सचारी भाव—ये चार उपकरण हैं जिनके पारस्परिक संयोग से रस की निष्पत्ति होती है। वीर रस का स्वरूप इन्हीं चारों के अनुरूप स्पष्ट किया जायगा।

### स्थायी भाव—

अविरुद्धा विरुद्धा वा यं तिरोघातुमशक्ताः।

आस्थादाङ्कुरकन्दोजसौ भावः स्थायीति संमतः ॥१७४॥

—'साहित्यदर्पण' (विमला टीका) तृतीय परिच्छेद।

१. दे० विभावानुभावेन व्यक्त सचारिणा तथा।

रसतमेति रत्यादिः स्थायिभावः सचेतसाम् ॥१॥

—'साहित्यदर्पण', (विमला टीका—द्वितीय सम्करण) तृतीय परिच्छेद।

प्रविरट घोर विरट भाव जिनको तिरोहित न कर सकें, उन आत्माधन के मूलभूत भाव का नाम 'स्थायी भाव' है ।

घोर-रस का स्थायी भाव है—'उत्साह'। यह भाव कर्म-प्रधान जीवन क्षेत्र में जितना व्याप्त है, अपने स्वरूप में उतना ही परिशीलित । संस्कृत के आचार्यों ने इन के स्वरूप को स्पष्ट करने के लिए यद्यपि अपने मौलिक दृष्टिकोण प्रस्तुत किये हैं, किन्तु इनमें प्रायः एकदेशीयता आ गयी है । वास्तव यह है कि प्रत्येक भाव का सम्बन्ध किसी न किसी कर्म के साथ हुआ करता है, अतएव इस भाव का स्वरूप बहुत कुछ कर्म के कार्यरूप, उनके प्रयोजन तथा उसे सम्पन्न करने के प्रयत्न पर आधारित रहता है । 'उत्साह' के स्वरूप के लिए जो इन अपेक्षित नस्लों पर समान महत्त्व के माप विचार करने की आवश्यकता थी, पर आचार्यों ने प्रायः उसे समग्र रूप में ग्रहण नहीं किया है । उदाहरण के लिए नैयायिकों का यह मतभंग कि अर्थ के लिए जो कार्य असाध्य है, उसको अवश्य करने की बुद्धि 'उत्साह' है<sup>१</sup>, 'उत्साह' में कार्य की असाध्यता और उसको सम्पन्न करने में दुःखता के महत्त्व की स्थापना तो करना है, किन्तु इससे आगे उनकी पार्यव्य-प्रवृत्ति और कुछ स्वीकार नहीं करती, जिससे 'उत्साह' को हिन्दी में प्रचलित 'साहम' शब्द की भाव-भूमि के स्वरूप में पृथक् किया जा सके । इसी प्रकार आचार्य बिद्वनाथ का यह कथन कि कार्य करने में स्थिरतर और उत्कट आवेश (सरम्भ) को 'उत्साह' कहा जाता है<sup>२</sup>, स्पष्टतः यह भ्रूषित करता है कि उन का ध्यान भाव की गतिशीलता की ओर जिनना रहा है, उनका उसके स्वरूप की ओर नहीं ; क्योंकि 'स्थिरता' और 'भौत्क्य' शब्द क्रमशः कार्य की दुस्साध्यता तथा कर्ता के प्रयत्न की एकरूपता की मात्र व्यञ्जना करते हैं, जबकि कर्ता के प्रयोजन का बोध भी नहीं हो पाता । दूधर रसमंगाधरकार पण्डितराज जगन्नाथ के मस्तिष्क में घोर रस के भेद रमे हुए थे, इसी कारण वे 'उत्साह' को दूसरे व्यक्ति के महान् पराक्रम आदि कार्यों की स्मृति में जन्मा श्रौतव्य<sup>३</sup> कहकर भी उसमें महत्कार्य और उमंगपूर्ण महत्प्रयत्न का ही समावेश कर सके हैं । संक्षेप में वे सदा अपने आपमें पूर्ण न होने के कारण 'उत्साह' के स्वरूप को स्पष्ट करने में असमर्थ नहीं बड़े जा सकते ।

हिन्दी में आचार्य रामचन्द्र गुप्त ने अवश्य ही 'उत्साह' के स्वरूप पर विस्तार के माप विचार किया है । परन्तु उन्होंने जो इसे 'माहमपूर्ण आनन्द की उमंग' कहा है, उसमें मौलिक उद्भावना तो नहीं है, हाँ इसे उक्त संस्कृत मतों का समन्वय मात्र कहा जाय तो अनुचित नहीं ; कारण 'माहम' शब्द जहाँ नैयायिकों के अपाधारण

१. दे० अर्थरसावतयाऽवपूतेष्ववश्यकरं व्यतावुद्धिः ।

—'सर्वत्र मिदानीत्यर्थं लघु संज्ञा', जिल्हू ग्रीष्मोत्तर इत्या मन्त्रेण (१८ संस्करण) ।

२. दे० कार्यारम्भेषु संरम्भः स्वेयानुत्साह उच्यते ॥१७८॥

—वही 'साहित्यदर्पण', नृतीय परिच्छेद ।

३. दे० परपराक्रममहानादिस्मृतिजन्मा श्रौतव्यास्य उत्साहः ॥

—'रसमंगाधर'—आनन्दमाला श्रीरव (मन् १६१६ ई० का संस्करण), पृ० ३० ।

४. दे० 'चित्तमपि', भाग १ (मन् १६११ ई० का संस्करण), पृ० ६ ।

कर्म और उसको पूरा करने में दृढता की व्यञ्जना कर रहा है, वहाँ आनन्द की उमग में स्पष्टतः विद्वनाथ के 'श्रीलङ्क्य' और पण्डितराज के 'श्रीभक्त्य' का अन्तर्भाव है। इससे आगे शुक्लजी ने कार्य के प्रयोजन का उल्लेख तो नहीं किया,<sup>१</sup> किन्तु इसमें लोकोपकारिता और शुभ-परिणाम के समावेश द्वारा<sup>२</sup>, उन्होंने यह सकें कर दिया है कि लोक-कल्याण की भावना भी 'उत्साह' का अभिन्न अंग है। कहने की आवश्यकता नहीं कि इन्हीं तीनों बातों—अर्थात् असाधारण कर्म, उसके सम्पादन में 'श्रीलङ्क्य' और उत्साहपूर्ण महान् प्रयत्न तथा लोक-कल्याण जैसे महान् प्रयोजन को लेकर श्री दद्रेकृष्ण ने अपनी 'वीर रस का शास्त्रीय विवेचन' नामक पुस्तक में 'उत्साह' के स्वरूप को स्पष्ट करने में और योगदान दिया है। उनके विवेचन की विशेषता यह है कि कर्म की असाधारणता पर तो बल है ही, इसके अतिरिक्त प्रयत्न और प्रयोजन की परिसीमाएँ भी निर्धारित कर दी गई हैं। महत्प्रयत्न में वे स्पष्टतः आशा, आत्म-विश्वास, सन्तोष अथवा आनन्द और श्रीचित्य का समावेश मानते हैं<sup>३</sup>; जबकि इसके प्रयोजन में लोक-कल्याण और सत्त्वगुण को स्वीकार करते हैं<sup>४</sup>। इसमें सन्देह नहीं कि कर्म कर्ता को लोक में वैशिष्ट्य प्रदान करता है; परन्तु कोई भी व्यक्ति इसमें सिर खपाने के लिए तभी प्रस्तुत होगा जबकि उसे फल की आशा हो जाय और यह तभी सम्भव है जबकि उसमें आत्मविश्वास हो, क्योंकि इससे उसके प्रयत्न में स्थिरता आयेगी। इन दोनों बातों के साथ जो बात अनिवार्य है वह यह कि व्यक्ति को इसमें आनन्द अथवा सन्तोष की प्राप्ति होती रहे, कारण, जैसा कि शुक्लजी ने भी कहा है कि 'उत्साह' सुखात्मक भाव है<sup>५</sup>, आनन्द अथवा सन्तोष के अभाव में प्रयत्न करते हुए, व्यक्ति द्वारा उठाये गए कष्ट उसके आत्मविश्वास को हिलाकर गिरा देंगे। प्रयत्न में श्रीचित्य भी आत्मविश्वास का ही परिचायक है; यदि व्यक्ति छिपकर घरने शत्रु पर आक्रमण करता है—भले ही वह लोक-कल्याण के लिए हो—तो यह उनके आत्मविश्वास की शिथिलता को दर्शायेगा। इसी प्रकार महत्प्रयत्न के लिए महत्प्रयोजन भी आवश्यक है। यदि व्यक्ति अपने स्वार्थ की पूर्ति के लिए अधिक प्रयत्न करता है, तो वह स्लाघ्य नहीं हो सकता, क्योंकि स्वार्थ की पूर्ति न होने पर उसे आनन्द प्राप्त न होगा और महान्तम प्रयत्न भी उसके लिए कष्टप्रद भार बन जायेगा जबकि दूसरी ओर लोक-कल्याण अथवा सत्त्वगुण पर आधृत-कर्म में असफलता मिलने पर भी उसे आत्मतुष्टि मिलेगी। शुक्लजी ने अपनी 'उत्साह' की परिभाषा में इन तत्त्वों में से अधिकांश को प्रस्तुत कर दिया है; शेष को भी यदि इसमें समाविष्ट कर दिया जाय तो उसका संशोधित रूप इस प्रकार होगा—

“सत्त्वगुण-धुक्ता अथवा लोक-कल्याण-प्रधान कर्म-सम्पादन में साहस और श्रीचित्यपूर्ण आनन्द की उमग का नाम 'उत्साह' है।”

१. दे० वही, पृ० ८, १ और १५।

२. दे० 'वीर रस का शास्त्रीय विवेचन' (मं० २०१२ वि० का संस्करण), पृ० ३२-३४, ४४-४७।

३. दे० वही, पृ० ४२-४४।

४. दे० वही 'चिन्तामणि', मय १, पृ० ६; तथा 'रसमीमांसा' (मं० २००६ वि० का संस्करण), पृ० १६२, १६४।

विभाव—संस्कृत-काव्यशास्त्र में विभावो के दो वर्ग किये गए हैं, (१) आलम्बन और (२) उद्दीपन। इनका नायक सहृदय के हृदय में वादना रूप में विद्यमान स्थायी भावों को जागृत कर उन्हें रुद्धता की ओर प्रवृत्त करना होता है—आलम्बन का सम्बन्ध मुख्यतः भाव के उद्बुद्ध होने से है और उद्दीपन उसे तीव्र बनाना है। इनमें आलम्बन के भी दो घंग हैं—एक आलम्बन अथवा विषय, जिसमें भाव उद्बुद्ध होता है; और दूसरा आश्रय, जिसमें यह भाव उद्बुद्ध होकर सहृदय तक प्रेषित करता है। दूसरे शब्दों में आश्रय यह व्यक्ति है, जिसकी अनुभूति प्रत्येक सहृदय की अनुभूति होती है और आलम्बन वह विषय है, जो सब में विनिष्ट भाव को जागृत करता है। वीर रस के अन्तर्गत आलम्बन, आश्रय और उद्दीपन—इन तीनों का घनना विशेष स्थान है। अस्तु।

वीर रस का आलम्बन क्या है, इस विषय में संस्कृत-आचार्यों का मत अधिक स्पष्ट नहीं। भरत मुनि ने अपने 'नाट्यशास्त्र' के अन्तर्गत विभावो के आलम्बन आदि भेदों का उल्लेख न करते हुए प्रायः उन गुणों का वर्णन किया है, जो स्थायी भाव को जागृत करने के निमित्त हैं<sup>१</sup>। वीर रस के प्रसंग में भी उन्होंने असमोह, अभ्यवनाय, नय, विनय, बल, पराक्रम, धैर्य, प्रताप, प्रभाव आदि<sup>२</sup> जो विभाव बताये हैं उनको देखकर यह शंका होना स्वाभाविक ही है कि ये गुण उक्त आलम्बन के हैं अथवा आश्रय के। यदि इन्हें उक्त आलम्बन के गुण माना जाय तो स्पष्टतः वीर रस के दोष तीन भेदों—दानवीर, दयावीर और धर्मवीर के ऐसे अनेक प्रसंग आ जायेंगे जिनके आलम्बनों में ये गुण विद्यमान नहीं बहे जा सकते। उदाहरण के लिए गंगा के नुरन्ध-एकान्त-भावन तीर पर कोई व्यक्ति मन्दिर बनवाता है अथवा किसी पक्षी की प्राण-रक्षा के निमित्त अपना सर्वस्व त्याग कर देता है तो क्या इन परिस्थितियों में धर्म और दया करने का उल्हाह मन्दिर और धर्महाय पक्षी के बल, पराक्रम आदि गुणों ने उनके भीतर उद्बुद्ध किया है? निश्चय ही नहीं। तब फिर कैसे कहा जा सकता है कि भरत द्वारा उल्लिखित उक्त गुण आलम्बन के हैं। दूसरे यदि यह भी मान लें कि उन्होंने इन गुणों का उल्लेख केवल युद्धवीर के प्रतिनायक को आलम्बन मानकर किया है, तो भी संगत नहीं, कारण अपने प्रतिद्वन्द्वी के बल, पराक्रम आदि को देखकर उल्हाही यदि युद्ध करने के लिए तत्पर होगा तो या तो यह अपने बल-प्रदर्शन द्वारा उसके अहंकार का दमन करने के लिए होगा अथवा दूसरों की देहा-देही। क्योंकि प्रेरणा के ये दोनों ही रूप अपने आपमें राजसी हैं, अतः सत्वगुण-प्रधान 'उल्हाह' के उद्बुद्ध करने वाले नहीं बहे जा सकते। तब फिर ये गुण आश्रय के हैं? उनका उत्तर स्वीकारात्मक ही हो सकता है। कारण दो हैं—

१. दे० विभावो नाम दिक्षानायकः। विभावः कारणं निमित्त हेतुरिति पर्यायाः।  
—'नाट्यशास्त्र' (आध्यात्मिक मीमांसा का मन् १६४३ ई० का संस्करण), पृ० १०५।
२. दे० अथवीरो नामोत्तमप्रवृत्तिरत्ताहात्मकः। स चासंभोहाभ्यवसायनय-विनयबलपराक्रमशक्तिप्रतापप्रभावादिभिर्विभावैरुत्पद्यते।

—वही 'नाट्यशास्त्र', पृ० १००।

एक तो यह कि महृदय का तादात्म्य भीषा उत्साही आश्रय के साथ हुआ करता है। दूसरा यह कि भाव होने के नाते 'उत्साह' का मूल-आधार कर्म होता है ; और जैसा कि स्थायी-भाव के प्रगम में पीछे स्पष्ट किया जा चुका है, इस भाव का बोध इसी से (भाव से) सम्बद्ध विशिष्ट कर्म के सम्पन्न होने की क्रिया में ही सम्भव है ; परन्तु क्रिया से भाव-विशेष का उद्बोधन तभी हो सकता है जबकि उसका कर्ता बल-पराक्रम जैसे विशिष्ट गुणों से सम्पन्न हो। यही कारण है कि भरत ने रस की दृष्टि से जहाँ बल-पराक्रम आदि गुणों का विभाव रूप में उल्लेख किया है, वहाँ लौकिक दृष्टि से शौर्य, त्याग आदि गुणों की स्थिति उत्साही में मानते हुए इन्हें अनुभाव भी कहा है<sup>१</sup>। अतएव कहा जा सकता है कि भरत अप्रत्यक्ष रूप से वीर रस का आलम्बन कर्म को ही मानते हैं और इसके द्वारा उद्बुद्ध उत्साह का ज्ञापन आश्रय के बल, पराक्रम आदि गुणों तथा उसकी शौर्य, त्याग आदि क्रियाओं में स्वीकार करते हैं।

भरत के परवर्ती आचार्यों ने प्रायः कर्म के स्थान पर व्यक्ति को ही वीर रस का आलम्बन माना है ; साहित्यदर्पणकार का आलम्बन को 'विजेतव्य' कहना<sup>२</sup> भी इसी और स्पष्ट भकेत करता है। किन्तु इस मान्यता का मूल आधार क्या है इस सम्बन्ध में कुछ कहना अपने आपमें अत्यन्त कठिन है। हाँ, अनुमान से इतना कह सकते हैं कि भरत ने अप्रत्यक्ष रूप से जिस कर्म को वीर रस का आलम्बन माना है उसका मूल-निमित्त व्यक्ति को स्वीकार करके ही ये आचार्य चले होंगे ; क्योंकि इन मत के प्रबल पोषक आचार्य विश्वनाथ भी स्वयं आश्रय के विषय में भारत में प्रभावित प्रतीत होते हैं<sup>३</sup>।

जो हो, इन मान्यताओं से यह तो स्पष्ट ही है कि वीर रस में भावोद्बोधन के दो केन्द्र हो सकते हैं—एक, कर्म और दूसरा, व्यक्ति। यहाँ दृष्टव्य यह है कि इनमें से कौनसा हमारे विवेच्य रस का आलम्बन हो सकता है। कहना न होगा कि इनमें व्यक्ति को आलम्बन मानना तो अधिक सगत प्रतीत नहीं होता, कारण, जैसा कि ऊपर निवेदन किया जा चुका है, वीर रस के कतिपय प्रसंगों में व्यक्ति

१. दे० तस्य स्वर्यधर्मशौर्यत्यागवर्षादिभिरनुभावरभिनयः प्रयोक्तव्यः।

—वही नाट्यशास्त्र, पृ० १००।

तस्य स्वर्यधर्मत्यागवर्षादिभिरनुभावरभिनयः प्रयोक्तव्यः

—वही नाट्यशास्त्र, पृ० ११०।

२. दे० आलम्बनविभावास्तु विजेतव्यादयो भवाः ॥२३३॥

—वही 'साहित्यदर्पण', तृतीय परिच्छेद।

३. दे० (क) छय वीरो नामोत्तमप्रकृतिस्तत्साहात्मकः।

—वही 'नाट्यशास्त्र', पृ० १००।

उत्साहो नाम—उत्तम प्रकृतिः।

—वही 'नाट्यशास्त्र' पृ० ११०।

(ख) उत्तमप्रकृतिवीर उत्साहस्याधिभावकः ॥२३२॥

—वही 'साहित्यदर्पण', तृतीय परिच्छेद।

भाव-जागृति का ही निमित्त नहीं बन पाता और यदि बनता भी है तो उस दशा में वह भाव मत्त्वगुण-प्रधान 'उत्साह' के समकक्ष नहीं हो सकता—उनमें अहंकार, ईर्ष्या, द्वेष जैसे राजसी घबरातामी गुण अवश्य ही विद्यमान रहेंगे। वास्तव में कर्म ही एक ऐसा विषय है जो प्रत्येक व्यक्ति में 'उत्साह' का संचार कर सकता है। क्या युद्ध और क्या दान, धर्म अथवा क्षमा—इन सबमें आश्रय के समस्त कर्म ही प्रधान रहता है। किन्तु यह कर्म उनमें उद्बुद्ध नावनाओं को 'उत्साह' की मंज्ञा तब तक ही दिना सकता है जब तक कि वह यह समझकर कि मेरा जन्म इसे करने के निमित्त ही हुआ है' इने सम्पन्न करता है; यदि उसके मम्मस केवल व्यक्ति ही रहता है—वह यह समझता है कि मुझे जो कुछ भी करना है वह इस व्यक्ति के प्रति ही है, तो उस दशा में क्रोध, अहंकार, ईर्ष्या, द्वेष आदि मत्त्वगुण से इनर वृत्तियाँ उमड़ी कर्तव्य-भावना में मिलकर इने उत्साह की फोटी में अष्ट कर डालती हैं। मन्चे उत्साही में इन प्रचार की वृत्तियों का उदय गर्वया अनुचित ही कहा जायगा। सम्मदनः इमीनिए भरत ने उत्साही में बल-पराक्रम जैसे उद्धत गुणों के नाश नय, विनय आदि प्रशान्त गुणों का होना स्वीकार किया है।

जहाँ तक उद्दीपन विभावों का प्रश्न है, उनके प्रत्यक्ष वे सभी जह-वेनत पदार्थ आ जाते हैं जो अपने गुण-क्रिया आदि द्वारा आश्रय में विनिष्ठ कर्मों को सम्पन्न कर डालने की भावना को नीबना प्रदान करते हैं। ऐसे पदार्थों को भानम्बन और आश्रय के आधार पर दो वर्गों में रखा जा सकता है—१. भालम्बन-आश्रयी और २ आश्रय-आश्रयी। इनमें भालम्बन-आश्रयी वे पदार्थ कहे जायेंगे जिनका तीधा सम्बन्ध किसी न किसी रूप में भानम्बन—अर्थात् कर्म—के साथ हुआ करता है। इनके दो भेद किये जा सकते हैं—एक वे, जिनके प्रति आश्रय का क्रिया व्यापार उसके उद्देश्य को पूर्ण करता है। जैसे युद्ध-वर्णन के प्रसंग में दुष्ट के घबे द्वारा आश्रय असत्य-अत्याचार आदि का समूल नाश करके मङ्गवृत्तियों की अथवा दानवीर के वर्णन में भिक्षुओं को दान देकर, दयावीर के वर्णन में अस्त की महायता कर तथा धर्मवीर के वर्णन में शास्त्र-विहित कर्मों का अनुष्ठान कर क्रमशः दान, दया और धर्मचरण जैसे लोक-कल्याणकारी तत्त्वों की स्थापना का उद्देश्य पूरा करता है। अतः इन प्रसंगों में दुष्ट की क्रूरता, मिथ्याचरण आदि, दुर्गुण, भिक्षुओं की दरिद्रता, अस्त का दुःख और शास्त्रों के आदेश उद्दीपन विभाव हैं। दूसरे पदार्थ वे हैं जिन्हें तदस्य कहा जा सकता है। ये ऐसा वातावरण उत्पन्न करने हैं कि आश्रय में कर्म-सम्पादन के लिए 'उत्साह' का संचार स्वतः ही हो जाता है। जैसे युद्ध के समय सेना, रणवाय ; वायाएँ उत्पन्न करने वाले नदी, नाले, पर्वत आदि ; दान और धर्म के समय प्रयाग, काशी जैसे तीर्थ-स्थान तथा दया के समय किसी तीसरे व्यक्ति की दोन दुष्टियों के सम्बन्ध में हृदय-विदारक उक्तियाँ आदि।

आश्रय-आश्रयी पदार्थों का भीधा सम्बन्ध आश्रय के साथ होता है। इनके भी दो भेद हो जाते हैं—एक, आश्रय द्वारा की गई प्रतिज्ञायों अथवा वृत्तियों का स्मरण और दूसरा, चारणों आदि की आश्रय-विषयक प्रगतिस्तरियाँ। इन दोनों भेदों का उद्देश्य स्पष्टतः यह होता है कि उत्साही आश्रय के क्रिया-व्यापारों में विविधता न आने



पाये । पण्डितराज जगन्नाथ ने इस प्रकार की प्रशस्तियों में 'उत्साह' को गौण कहकर उनमें उद्दीपन-शमता स्वीकार नहीं की<sup>१</sup> । इस कथन में सार्थकता भी है । कारण, चारणों का उद्देश्य मन्त्री प्रशंसा न होकर झूठी उक्तियों द्वारा वन ऐंठने का होता है । परन्तु यदि आश्रय सात्विक-भाव से अपनी झूठी प्रशस्ति सुनकर भी दान करता है अथवा युद्ध के लिए तत्पर होता है तो उसे उद्दीपन-नामश्री में सम्मिलित करने में मंकोच न होना चाहिए । वास्तव में इन उद्दीहन विभावों का कार्य स्थायी भाव—'उत्साह' को तीव्रता प्रदान कर उसे रसदशा तक ले जाना होता है—प्रब यह वाचा के रूप में हो अथवा अनुकूल वातावरण के, या फिर प्रशस्ति हो—उसका उद्देश्य वही एक है ।

**अनुभाव**—आलम्बन और उद्दीपन विभाव जिस स्थायी-भाव को आश्रय में क्रमशः उद्बुद्ध और उद्दीप्त करते हैं, उसका बोध केवल आश्रय के व्यापारों द्वारा ही होता है । क्योंकि आश्रय के इन व्यापारों की सहायता से सहृदय उसमें स्थित स्थायीभाव-विशेष का अनुभव करता है, इसीलिए आचार्यों ने इनको अनुभव की संज्ञा दी है<sup>२</sup> ।

अनुभावों की कुल मिलाकर संख्या कितनी है अथवा विशिष्ट रस में कितने अनुभाव होते हैं, यह निश्चय करना अपने आपमें अत्यन्त कठिन है, कारण, आश्रय की प्रवृत्ति और परिस्थितियाँ इनके स्वरूप को स्थिर नहीं रहने देती । वैसे विशेषताओं के आधार पर इनका वर्गीकरण सरलता से किया जा सकता है और यही कारण है कि संस्कृत के आचार्यों ने प्रायः इनके वर्गों का ही उल्लेख किया है । भरत ने अनुभाव तीन प्रकार के माने हैं—वाचिक, कायिक और सात्विक<sup>३</sup> । इनमें कायिक और सात्विक अनुभावों से उनका अभिप्राय स्पष्टतः शरीर के विभिन्न अंगों के संचालन तथा सत्व से उत्पन्न स्वेद, रोमांच आदि से रहा है । वाचिक अनुभावों से उनका आशय वचन आदि वाणी के व्यापारों से है ।

माहित्यदर्पणकार ने कायिक और सात्विक अनुभावों को तो स्वीकार कर लिया है, पर वाचिक को ग्रहण न करते हुए उसके स्थान पर स्वभावज तथा आहार्य नामक दो अनुभाव और जोड़ दिए हैं । इनमें स्वभावज अनुभावों से उनका अभिप्राय स्पष्टतः हावों से रहा है जबकि आहार्य अनुभावों में वे शेष-भूषण को समाधिष्ट करते

१. दे० कामगर्वागत उत्साहो राजस्तुतिमुखीभूत इति न रसन्यपदेश हेतुः ।

—वर्ग 'रसगंगाधर', पृ० ३८ ।

२. दे० यानि च कार्यंतया तान्यनुभावशब्देन ॥

अनुपशचाद्भाव उत्पत्तिर्येषाम् । अनुभावयन्तीति वा व्युत्पत्तेः ।

—वर्ग 'रसगंगाधर', पृ० ३३ ।

३. दे० अनुभाव्यतेऽनेन वागंगसत्त्वं कृतोऽभिनय इति ।

—वर्ग 'नाट्यशास्त्र', पृ० १०५ ।

हैं<sup>१</sup> । किन्तु इस वर्गीकरण को भी निर्दोष नहीं कहा जा सकता । कारण, हाव और भ्रमंकररा-सामग्री अपने आपमें उद्दीपक भी तो हैं—अनुभाव तो ये उसी दशा में कह-सायेंगे जबकि आश्रय आलम्बन को देखकर ऐसा करे ।

इसमें मन्देह नहीं कि अनुभावों का मूल उद्गम आश्रय में जाग्रत भाव हैं; पर क्योंकि इनकी अभिव्यक्ति उसके शरीरावयवों द्वारा होती है, अतएव यदि इनका वर्गीकरण शरीर की प्रक्रियाओं के आधार पर किया जाय तो अपेक्षाकृत अधिक स्पष्ट होगा । शरीर में दो प्रकार की प्रक्रियाएँ हुमा करती हैं—१. बाह्य और २. आन्तरिक । बाह्य-प्रक्रियाओं से हमारा आश्रय उन व्यापारों से है, जिनका संचालन स्पष्टतः दृष्टिगोचर होता है—जैसे हाथ, नेत्र आदि का संचालन । आन्तरिक-प्रक्रियाएँ प्रायः स्नायु-मण्डल के व्यापार हैं, पर इनका प्रभाव शरीर पर दृष्टिगोचर होता है—जैसे स्वेद, कम्प, वैवर्ण्य इत्यादि । इस प्रकार प्रथम वर्ग की परिसीमा के अन्तर्गत कायिक, वाचिक, आहार्य आदि सभी अनुभाव रखे जा सकते हैं, जबकि द्वितीय में केवल सात्विक अनुभाव—स्तम्भ, स्वेद, रोमांच, वैवर्ण्य, कम्प, स्वरमंग, अधु और प्रलय<sup>२</sup>—ही आ सकते हैं ।

जहाँ तक वीर रस के अनुभावों का प्रश्न है, वे भी उक्त दोनों वर्गों के ही हैं—उनसे बाहर के नहीं । किन्तु यहाँ यह कह देना अनुचित नहीं कि इनसे स्थायी भाव 'उत्साह' की अभिव्यक्ति अनिवार्य होनी चाहिए । भर्षात् उपयुक्त विवेचन के अन्तर्गत 'उत्साह' के स्वरूप में आनन्द, आशा, आत्मविश्वास और सन्तोष नामक जिन उपकरणों को स्वीकार किया गया है उनका प्रदर्शन इनके द्वारा स्पष्ट हो । यदि ऐसा नहीं होता तो कतिपय इतर रसों के भी अनुभाव होने के कारण वे दूसरे रस का भी भ्रम डाल सकते हैं अथवा यह भी हो सकता है कि रस-परिपाक ही भली भाँति न हो पाये । उदाहरण के लिए दूसरे वर्ग के भर्षात् सात्विक अनुभावों को ही लीजिए । मुद्बीर के वर्णन में उत्साही (आश्रय) का काँप उठना, नेत्र लाल हो जाना तथा माथे पर स्वेद-बिन्दु झलकने लगना उसमें स्थायीभाव 'शोध' या 'मय' को भी प्रकट करता है । अतः न तो वीर रस का सही रूप में परिपाक ही कहा जा सकता है और न इन अनुभावों को रौद्र या भयानक रस के अनुभावों से पूर्य ही कर सकते हैं । 'उत्साह' में तो उमगबन्ध आनन्द आदि की स्थिति रहने के कारण उत्साही अपने आपको हल्का-सा अनुभव करता है । इसीलिए उसके काँपने, स्वेद से भीगने तथा नेत्र लाल होने का वर्णन सर्वथा अनुचित कहा जायगा—इसमें तो रोमांच का वर्णन करना उपयुक्त होगा । इसी प्रकार दानवीर के वर्णन में दान करते

१. दे० उक्ताः स्त्रीलामर्तकारा ग्रंथनाश्च स्वभावजाः ॥

सद्रूपाः सात्विका भावास्तथा चेष्टाः परा अपि । (१३३-३४)

—दे० कौ 'साहित्यदर्पण', तृतीय परिच्छेद ।

२. दे० स्तम्भः स्वेदोऽपि रोमांचः स्वरमंगोऽप्यधेयः ॥

वैवर्ण्यमधु प्रलय इत्यष्टौ सात्विकाः स्मृताः । (कारिका १३५-३६)

—दे० कौ 'साहित्यदर्पण', तृतीय परिच्छेद ।

समय उत्साहो का रोमांचित होना आदि अनुभाव तो उचित हैं, किन्तु वैवर्ण्य, जड़ता आदि का वर्णन उसकी त्याग-भावना पर कुठाराघात होगा। कहने का अभिप्राय यह है कि वीर रस के अनुभावों से 'उत्साह' की उसी प्रकार अभिव्यक्ति होनी चाहिए जिस प्रकार अन्य रसों के अनुभावों द्वारा उनके स्थायीभावों की सही रूप में दृष्टा करती है—इनके द्वारा आशय में विपरीत-भावों की अभिव्यक्ति होना सर्वथा अनुचित कही जायगी। सम्भवतः इसीलिए भरत ने भविषाद, प्रकृति, धैर्य, त्याग आदि को उत्साहो के गुण कहा है<sup>१</sup>।

संचारी—स्थायीभाव के भीतर उन्मग्न-निमग्न होते हुए संचरण करने वाले भावों का नाम संचारी या व्यभिचारी है<sup>२</sup>। ये स्थायीभावों की अपेक्षा बहुत कम स्थिर हुआ करते हैं। इनकी सार्वकता ही इस बात में निहित है कि ये आबिर्भूत-तिरोभूत होकर स्थायीभाव को पुष्ट करें। वास्तव में स्थायीभावों के साथ इनका सम्बन्ध लगभग वैसे ही है जैसा आलम्बन के साथ स्थायीभाव का हुआ करता है। अर्थात् जिस प्रकार आलम्बन की उपस्थिति के काल तक ही स्थायीभाव रहता है और उसके हटते ही तिरोहित हो जाता है ठीक उसी प्रकार जब तक स्थायीभाव रहता है तभी तक इनका अस्तित्व रहता है। दृष्टर इनकी उपस्थिति के बिना भी कोई स्थायीभाव रस-दशा तो बना स्थायी की कोटि तक नहीं पहुँच सकता। इनके अभाव में यह साधारण भाव मात्र ही रह जायगा। कहने का अभिप्राय यह है कि प्रत्येक रस-सिद्ध कविता में संचारीभाव अपना विशेष महत्त्व रखते हैं।

संस्कृत में रसवादी आचार्यों में प्रायः सभी ने निर्वेद, ग्लानि, शका, असूया, मद, श्रम, आलस्य, ईर्ष्या, चिन्ता, मोह, स्मृति, धृति, कीड़ा, चपलता, हर्ष, आदेग, जड़ता, गर्व, विषाद, शीतमुख्य, निद्रा, अपस्मार, मुक्ति विबोध, भ्रमण, अवहिराषा, उग्रता, मति, व्याधि, उन्माद, गरण, त्रास और वितर्क—ये ३३ संचारी स्वीकार किए हैं। किन्तु इनमें से किसी के विषय में उन्होंने यह निश्चय नहीं किया कि अमुक संचारी अमुक रस का ही अंग होया। इसका मुख्य कारण यही हो सकता है कि वे किसी भी स्थायीभाव की इनके संचरण द्वारा पुष्टि सम्भव मानते रहे हो। वैसे रस और संचारियों के विषय में यह सम्भावना अपने आपमें अमंगल भी नहीं कही जा सकती, कारण किसी भी स्थायी की प्रकृति में मेल न खाने वाला संचारी भी विशिष्ट परिस्थिति में उसका पोषक हो सकता है—भाव के स्थायित्व की कसौटी ही वास्तव

१. दे० उत्साहो नाम उत्समप्रकृतिः।

स चाविषादशक्तिर्धैर्यशौर्यादिभिर्विभावंलक्ष्यते।

—वही 'नारदप्रत्य', पृ० ११०,

२. दे० विशेषादाभिमुखेन चरणाद्यभिचारिणः।

स्थाधित्युन्मग्ननिमग्ननास्रदस्त्रिगच्छ तद्भिदाः ॥१४०॥

—वही 'साहित्यदर्पण', तत्त्वपरिच्छेद।

३. दे० वही 'साहित्यदर्पण' तृतीय परिच्छेद, १४१वीं कारिका।

में यह है कि उसके विरोधी भाव जागृत होकर भी उसे न दवा सकें\*, उसकी प्रकृति से मेल खाने वाले तो उसका पोषण करेंगे ही ।

बीर रस के सम्बन्ध में भी यह बात नहीं जा सकती है । यर्थात् अनुकूल परिस्थिति में उक्त सभी संचारी इसके अभिन्न अंग बन सकते हैं । बात यह है कि बीर रस का आलम्बन है—‘महत्कर्म’ । अतः आश्रय में इसके सम्पन्न करने की भावना अथवा ‘उत्साह’ को प्रवृत्तिमूलक संचारी—जैसे हर्ष, भावेग, चपलता आदि तो हर दशा में पुष्ट करेंगे ही ; शेष में से जो विकल्पमूलक हैं—जैसे विन्ता, वितर्क, शका आदि, वे भी अनुकूल परिस्थिति पाकर प्रवृत्तिमूलक हो जायेंगे । उदाहरण के लिए युद्ध-भूमि में जाने से पूर्व अनिष्ट का विचार प्रत्येक योद्धा के सम्मुख आना स्वाभाविक ही है, किन्तु जब वह अपने जीवन की अपेक्षा अपने कर्म का अधिक महत्त्व समझता है तो स्वतः ही यह संचारी (शका) तिरोभूत होकर उसके ‘उत्साह’ को दृढ़ कर देता है । इसी प्रकार अनिष्ट-प्राप्ति-अन्य व्याकुलता (चिन्ता) भी महान् उद्देश्य की उपस्थिति में निःशेष हो जायगी ।

यहाँ तक निवृत्तिमूलक संचारियों—जैसे निर्वेद, ग्लानि, विषाद आदि का प्रश्न है, उनके विषय में अवश्य ही यह द्रष्टव्य हो जाता है कि क्या ऐसी परिस्थिति भी आ सकती है जिसमें ये ‘उत्साह’ के पोषक हो जायें । कहना न होगा कि जीवन के व्यावहारिक क्षेत्र में ऐसा होना असम्भव नहीं । उदाहरण के लिए ‘निर्वेद’ को ही लीजिये । यह व्यक्ति को कर्म-क्षेत्र से खींचकर प्रायः वैराग्य की ओर ले जाता है । किन्तु जब आश्रय यह समझकर कि संसार सणभंगुर है, सदमी भी चंचल है—भरना कोई नहीं, ममस्त धन का दान करने का निश्चय करता है, तब स्वतः यह संचारी उसके ‘उत्साह’ का पोषक बन जाता है । इसी प्रकार किसी योद्धा के निकट सम्बन्धी की युद्ध-स्थल में मृत्यु उसे विषाद-मग्न तो अवश्य करेगी, पर इससे उसका ‘उत्साह’ क्षीण होगा यह नहीं कहा जा सकता । इससे उसके कार्य में और भी तीव्रता आ सकती है, क्योंकि उसका उद्देश्य महान् होगा । स्वतन्त्रता-संग्राम में यदि कोई व्यक्ति अंग्रेजों की गोतियों का शिकार हुआ तो इससे उसके निकट सम्बन्धियों से ही नहीं उसके सामान्य परिचितों—यहाँ तक कि अपरिचित देशवासियों तक में कितना ‘उत्साह’ बढ़ा, यह सभी जानते हैं । ऐसी दशा में कहा जा सकता है कि इस प्रकार के निवृत्तिमूलक संचारी भी विविष्ट परिस्थिति में प्रवृत्तिमूलक होकर बीर रस के स्थायीभाव—‘उत्साह’—के पोषक होंगे, इसमें सन्देह नहीं ।

१. दे० अविहता विहता वा यं तिरोधातुमलभाः ।

आत्वादाङ्कुरकन्दोऽसौ भावः स्यादिति सम्मतः ॥१७४॥

—वर्ग ‘साहित्यदर्पण’, तृतीय परिच्छेद ।

## वीर रस के भेद

वीर रस के भेदों के सम्बन्ध में संस्कृत के आचार्य एकमत नहीं रहे। भरत ने सर्वप्रथम इसके तीन भेद—दानवीर, धर्मवीर और युद्धवीर—स्वीकार किये थे<sup>१</sup>, जिनको आगे रदट ने ज्यों का त्यों ग्रहण करते हुए इस विभाजन का आधार विषय माना<sup>२</sup>। बाद में मम्मट ने जहाँ इनमें से केवल 'युद्धवीर' को ही स्वीकार किया<sup>३</sup> वहीं आचार्य विश्वनाथ ने अपने विभाजन का आधार उस्ताही के दान आदि कर्मों को बनाते हुए इनके माथ चौथा—'दयावीर' और जोड़ दिया<sup>४</sup>। इसके पश्चात् तो इन भेदों की सीमा निर्धारित करना भी कठिन हो गया, फलतः पण्डितराज जगन्नाथ ने स्पष्ट शब्दों में कह दिया कि शृंगार रस के समान ही वीर रस के भी अनेक भेद किये जा सकते हैं<sup>५</sup>। कहना न होमा कि हिन्दी में आज दिन कर्मवीर, धार्म्यवीर, पाण्डित्य-वीर, सत्यवीर आदि शब्दों का प्रयोग अप्रत्यक्ष रूप से पण्डितराज के कथन का समर्थन है। किन्तु यहाँ यह कह देना अनुचित न होगा कि इन सभी मान्यताओं के मूल में कर्म के विभिन्न स्वरूपों और उनके सम्पादन-सम्बन्धी आश्रय के गुण ही रहे हैं, न कि कर्म के उद्देश्य की पूर्ति-विषयक आश्रय की भावना; और यही कारण है कि इनमें या तो तर्क की दृष्टि से संगति नहीं आ पाई या फिर अतिव्याप्ति दोष आ गया है। बात वास्तव में यह है कि सभी रसों की निष्पत्ति का सिद्धान्त चूँकि भरत का वही एक सूत्र—विभावानुभावव्यभिचारिसयोगाद्रसनिष्पत्ति—स्वीकार किया गया है अतः उनमें से प्रत्येक के भेदीकरण का आधार भी एक ही होना चाहिए। शृंगार और हास्य रसों के विभाजन में जब आश्रय की भावना की प्रधानता प्राप्त हुई है—विषय अर्थात् आलम्बन को नहीं, तो वीर रस के भेदों के लिए भी उसे क्यों न स्वीकार किया जाय ? अस्तु, ऊपर निर्दिष्ट किया जा चुका है कि वीर रस का आलम्बन 'महत्कर्म' है, जिसका पर्यवसान लोक कल्याण में होता है। अतः उस्ताही की भावना में उत्सर्ग का प्राधान्य होना स्वाभाविक ही है। कहने की आवश्यकता नहीं कि यह उत्सर्ग,

१. दे० दानवीरं धर्मवीरं युद्धवीरं तथैव च।

रसं वीरमपि प्राह ब्रह्मा त्रिविधमेव हि ॥८०॥

—रही 'नार्यशान्त्र', पृ० १०१।

२. दे० उस्ताहसमा वीरः स त्रेधा युद्धधर्मदानेषु।

विषयेषु भवति तस्मिन्महोभो नायकः ह्यतः ॥१॥

'काव्यलंकार'—काव्यमाला सिरीश (मन् १६०४ ई० का संस्करण), पृ० १६५।

३. दे० मम्मट ने अपने 'काव्यप्रकाश' के अन्तर्गत केवल 'युद्धवीर' का ही उदाहरण दिया है।

४. दे० स च दानधर्मयुद्धद्वयया च समन्वितश्चतुर्धा स्यात् ॥२३४॥

स च वीरो दानवीरो, धर्मवीरो, युद्धवीरो, दयावीरश्चेति चतुर्विधः।

—दे० वदा 'साहित्यदर्पण' तृतीय परिच्छेद, पृ० १६३।

५. दे० यस्तुतस्तु ग्रहयो वीर रसस्य शृंगारस्येव प्रकारा निरूपयितुं शक्यन्ते।

—वही 'रसगोशर', पृ० ४१।

आश्रय केवल धर्म, धर्म, काम और मोक्ष का हो कर सकता है, कारण प्रत्येक मनुष्य के क्रिया-कलाप इन चारों में से किसी न किसी की प्राप्ति के लिए ही हो रहे हैं। दानवीर में स्पष्टतः निःस्वार्थ भाव से नोक-बम्याणार्थ अपने परिश्रम से संवर्ध किए हुए धन के उत्तम की भावना के अतिरिक्त और कुछ नहीं। इसी प्रकार मुद्धवीर में भी लोक-नित्यार्थ के लिए काम-पूर्ति के मापन गरीर के बलिदान की भावना ही आश्रय में प्रधान रहती है। जहाँ तक धर्म और मोक्ष का प्रश्न है, इनका सम्बन्ध घोर रस के किसी भेद के साथ दमाने से पूर्व इनके स्वस्व पर विचार कर लेना उपयुक्त होगा। सस्कृत में 'धर्म' शब्द का प्रयोग साधारणतः दो अर्थों में किया जाता है। इन में प्रथम की परिभाषा के अन्तर्गत नीतिशास्त्र आदि विहित नियमों को रखा जा सकता है, जब कि द्वितीय में मनुष्य के कर्तव्य के गुण ही आते हैं जिनका भीषा सम्बन्ध उनकी आत्मा के साथ होता है—जैसे दया, वृत्ति, क्षमा इत्यादि। यदि 'धर्म' के इन दोनों प्रयोगों को एक दूसरे से पृथक् न किया जाय तो मोक्ष स्वतः धर्म का भग बन जायगा, क्योंकि यह भी तो मानव आत्मा में सम्बद्ध है। किन्तु यदि समाज में व्यक्ति की पृथक् सत्ता स्वीकार की जाय तो निश्चय ही धर्म और मोक्ष के पार्यवयव को स्वीकार करना होगा। सम्भवतः अनुवर्ग में इनका समावेश इसी तथ्य की दृष्टि में रख कर किया गया है।

घोर रस के अन्तर्गत भी धर्म के उक्त प्रथम अर्थ के प्रकाश में समाज, नीति-शास्त्र आदि द्वारा निर्धारित नियमों के पालनार्थ सर्वस्व-उत्तम की भावना से प्रेरित आश्रय की धर्मवीर कह दिया जाता है। इसी प्रकार दयावीर में स्पष्टतः समाज आश्रय के लिए मोक्ष—अर्थात् सामारिक दुःखों से निवारण की भावना विद्यमान रहती है। किन्तु इसको मोक्षवीर की संज्ञा क्यों नहीं दी गई—दयावीर ही क्यों कहा गया? इस सम्बन्ध में यह स्पष्ट कर देना अनुचित नहीं कि 'मोक्ष' शब्द अपने आपमें इतना व्यापक है कि नश्य, क्षमा, धृति आदि इसके अर्थ ऐसे हैं जो वेदान्त व्यक्ति तक ही सीमित रहते हैं—वेदान्त 'दया' ही ऐसा है जिसका सम्बन्ध मूलतः इससे इतर प्राणियों के साथ हुआ करता है। दूसरे दयालु व्यक्ति न तो रजोगुणी हो सकता है और न तमोगुणी ही। अतः दयावीर के मूल में जीवन के अन्तिम लक्ष्य—मोक्ष—की स्वीकार किया जाय तो अनुचित न होगा। संक्षेप में घोर रस के भेदों का वैज्ञानिक आधार आश्रय की महत्कर्म-सम्पत्ती भावना ही बही जा सकती है और इसे 'साहिष्य-दर्पण' में विहित उक्त चारों भेदों में देखा जा सकता है। धर्म, धर्म, काम और मोक्ष इस भावना की चार प्रकार से प्रकटित करने के चार स्तम्भ हैं।

### घोर रस का इतर रसों से अन्तर

साधारणतः प्रत्येक रस की निष्पत्ति विभावादिकों के संयोग से होती है; पर चूंकि इनमें आत्मन्दन और अनुभाव उपेक्षावृत्त स्थूल एवं रस-प्रतीति के प्रमुख महायन्त्र होते हैं, इनलिए दो भिन्न रसों में इनका साम्य उन्हें इतना निष्ठ ले आता है कि दोनों में से जिसकी स्थिति स्वीकार की जाय वह बनसाला बंझि हो जाता है। घोर रस के प्रसंग में रौद्र, ददमुन और दान्त—ये तीन रस ऐसी ही समस्या उत्पन्न कर

देते हैं। बात वास्तव में यह है कि रौद्र रस में आलम्बन अनु और उस पर आश्रय के वार अनुभाव है जबकि युद्धवीर में भी अनु आलम्बन बन जाता है, क्योंकि आश्रय के महत्कर्म (आलम्बन) का मुख्य बाधक वही होता है। इधर अनुभाव भी इसमें लगभग वही होते हैं जो रौद्र रस में हुआ करते हैं। इसी प्रकार वीर रस के सभी भेदों में आश्रय का असाधारण कर्म करना सहृदय में अद्भुत रस की तथा धर्मवीर, दयावीर और दानवीर में उसका क्रमशः धर्माचरण, प्राणिमात्र पर दया एवं समस्त सम्पत्ति का दान शान्त रस की निष्पत्ति करता प्रतीत होता है। ऐसी दशा में इस समस्या का एक मात्र समाधान यही हो सकता है कि आश्रय के अनुभावों आदि की अपेक्षा उस की मनःस्थिति एवं उद्देश्य को ध्यान में रखा जाय। रणभूमि में यदि वह अपने व्यक्तिगत द्वेष को ध्यान में रखकर प्रतिहिंसा की भावना से युद्ध करता है, तो निश्चय ही इससे रौद्र रस की निष्पत्ति होगी, क्योंकि रौद्र रस का स्थायी भाव है—‘क्रोध’, जो तमोगुण प्रधान होने के कारण उसके व्यापारों के स्वरूप को ही अपने अनुरूप न बनावेगा प्रत्युत आश्रय को भी इसकी उपस्थिति के समय एवं इसकी समाप्ति के पश्चात् भी कष्ट देगा। युद्धवीर में इसके विपरीत योद्धा की युद्ध-भावना उसके व्यक्तिगत ईर्ष्या-द्वेष से प्रेरित न होकर न्याय, आत्म-सम्मान, जन-कल्याण अथवा सत्त्व से होगी, जिसके सम्पादन के समय एवं उसके पश्चात् भी उसे आनन्द की प्राप्ति होगी, क्योंकि इस रस का स्थायीभाव—‘उत्साह’ सत्त्वगुण-प्रधान होने के कारण उसमें किसी भी प्रकार की मानसिक शिथिलता न आने देगा। वैसे वीर रस के अन्तर्गत क्रोध को संचारी भाव के रूप में स्वीकार करना ही होगा, क्योंकि इसके बिना उसके अनुभाव प्रभावशाली नहीं हो सकते।

जहाँ तक अद्भुत और शान्त का प्रश्न है, इन रसों की स्थिति अपने आपमें रौद्र रस की अपेक्षा अधिक स्पष्ट है। इन दोनों रसों के स्थायीभाव है—‘कमला’ ‘विस्मय’ और ‘निर्वेद’, जो अपने आपमें निवृत्तिमूलक (या उदात्तीनतामूलक) होने के कारण व्यक्ति को कर्म से हटाने वाले हैं, क्योंकि ‘विस्मय’ होने पर आश्रय अपने आलम्बन को (चाहे वह कर्म ही क्यों न हो) मुग्ध हुआ देखता रह जाता है, जबकि ‘निर्वेद’ के जागृत होने पर वह इस कर्म-प्रधान ससार को त्याग देने का निश्चय कर लेता है। इन दोनों के विपरीत वीर रस का स्थायीभाव—‘उत्साह’—कर्म की भावना पर आधारित है, इसीलिए उसका आश्रय सर्वत्र कर्म में प्रवृत्त होता हुआ मिलेगा—उस से दूर भागता हुआ नहीं। दूसरे उत्साही में आलम्बन की उपस्थिति के समय ‘विस्मय’ अथवा ‘निर्वेद’ जागृत नहीं होता। अतः यही कैसे स्वीकार किया जा सकता है कि आश्रय का असाधारण कर्म को सम्पादन करना अथवा उसके धर्माचरण, दान एवं दया से सहृदय में ‘विस्मय’ अथवा ‘निर्वेद’ जागृत होगा, कारण सहृदय का तादात्म्य सदैव आश्रय के साथ हुआ करता है। आश्रय के अभाव में अवश्य ही उसके भीतर ऐसे भाव जागृत हो सकते हैं (क्योंकि इस दशा में वह स्वयं आश्रय बन जाता है।) पर वीर रस में आश्रय की उपस्थिति अनिवार्य है, क्योंकि कर्म का सम्पादन उसके बिना नहीं हो सकता; और यह अर्थात् कर्म आलम्बन होने के कारण इस रस का प्राण है। किन्तु यहाँ यह प्रश्न किया जा सकता है कि आश्रय के बल, पराक्रम, दान

आदि से सहृदय में 'विस्मय' अथवा 'निर्वेद' की भावना भी तो जागृत हो सकती है। यह ठीक है, पर 'विस्मय' की जागृति तभी सम्भव होगी जब कि वह आश्रय की शक्ति, आत्मविश्वास आदि में सन्देह करे। चूँकि वीर रस के अन्तर्गत उत्तम-प्रकृति आश्रय में ये गुण अनिवार्यतः होते हैं अतः 'विस्मय' के उत्पन्न होने की सम्भावना ही नहीं; और यदि ऐसा होता भी है तो इस भाव—अर्थात् 'विस्मय' का प्रभाव अस्थायी ही होगा—स्थायी कदापि नहीं। रही बात 'निर्वेद' की, सो यह भी स्पष्टतः 'उत्साह' के पोषक के रूप में ही आ सकता है, क्योंकि इससे सहृदय में दान आदि करने—अर्थात् कर्म में प्रवृत्त होने की भावना ही जागृत होगी; संसार से निवृत्त होने की नहीं।

यही एक बात पर और विचार कर लें और वह यह कि राज्याश्रित कवियों द्वारा किए गए अपने आश्रयदाताओं की वीरता, दान आदि के वर्णनों को वीर रस में सम्मिलित किया जाय अथवा नहीं? पण्डितराज जगन्नाथ तो स्पष्टतः इस प्रकार की रचनाओं में वीर रस की निष्पत्ति नहीं मानते, क्योंकि इनके मूल में कवि का उद्देश्य अपने आश्रयदाता में घन ऐंठने का होता है। वे इनमें 'उत्साह' की गीण मानते हैं।

दूसरे शब्दों में हम प्रचार की उक्तियाँ राज-विषयक-रति-भाव की कौटि तक ही आ पाती हैं। कहने की आवश्यकता नहीं कि पण्डितराज द्वारा उठाया गया यह प्रश्न अपने आपमें महत्त्वपूर्ण है, कारण अधिकांश राजप्रशस्तियाँ झूठी हुप्रा करती हैं। किन्तु फिर भी महान् आशय रखने वाले आश्रयदाताओं की प्रशस्तियों का तो हमें ध्यान रखना ही चाहिए। उनकी वीरता, दान, धर्म-पालन अथवा दया का इति-हास में निश्चय ही अपना विशेष महत्त्व है। ऐसी दशा में उन रचनाओं को वीर रस की कौटि में रखना ही होगा, जो वास्तव में किसी राजा के सदाशय के वर्णन को प्रस्तुत करती हैं। किन्तु यहाँ प्रश्न उठ सकता है कि यह कैसे निश्चित किया जाय कि अमुक रचना में आश्रयदाता की सदाशयता का वर्णन है अथवा वह कोई प्रशस्ति है। इसके उत्तर में तो कवि का अपना उद्देश्य देखना होगा। यदि वह केवल आश्रय-दाता के बर्णन आदि का वर्णन कर रहा है तो निश्चय ही ऐसी रचनाएँ राज-विषयक-रति-भाव-की कौटि में आवेंगी; किन्तु यदि वह अपने आपको राजा के सद्ब्यापारों का प्रेक्षक मानकर वर्णन कर रहा है तो उनको वीर रस की परिमीमा के अन्तर्गत रखना ही चाहिए। किन्तु यहाँ पुनः प्रश्न किया जा सकता है कि ये दोनों बातें तो प्रत्येक राज-प्रशस्ति में देखी जा सकती हैं; तब इनको पृथक् करके कैसे देखा जाय? इसके उत्तर में केवल यही निवेदन किया जा सकता है कि सहृदय को इससे क्या प्रतीति होती है। यदि वह इससे वीर रस का आस्वादन करता है तो निश्चय ही ये

१. कामगर्भागत उत्साहो राजस्तुति गुणीभूत इति न रसव्यपदेशः हेतुः।

—बड़ी 'रसगणधर', पृ० ३८।

विश्व विवेकन के लिए 'हिन्दी रसगणधर'—ले० श्री पुरुषोत्तम चतुर्वेदी, भाग १ (प्रथम संस्करण), पृ० १०४-११ देखिये।



वीर-कविताओं की कोटि में आयेंगी और यदि उसमें केवल भाव ही उठता है तो वह राज-विषयक-रति की रचनाएँ कही जायेंगी।

### वीर रस और उदात्त भावना (सब्लाइम)

पाश्चात्य काव्यशास्त्र के अन्तर्गत रस-सिद्धान्त जैसी वस्तु तो है नहीं, पर काव्य-गत भावनाओं का अवश्य ही विशद विवेचन है। स्वरूप की दृष्टि से ये भावनाएँ भारतीय काव्यशास्त्र में वर्णित नवरसों के स्थायी और व्यभिचारी भावों के समकक्ष कही जा सकती हैं। इनमें वीर रस के समकक्ष यदि कोई भावना आ सकती है तो वह है उदात्त भावना (सब्लाइम)। पाश्चात्यों के मत में इस भावना की विशेषता है—अभिभूत करने वाली विलासता (ओवर हैब्लिंग ग्रेटनेस), जो शारीरिक बल, आत्मिक शक्ति, साहस, आकार आदि के रूप में हमारे मन पर ऐसा प्रभाव डालती है कि एक क्षण को इसे अपने द्वारा अभिभूत कर लेती है<sup>१</sup>। मन का यह अभिभव विस्मय, आनन्द, श्रद्धा-समन्वित भय और आत्म-लघुता के रूप में व्यक्त होता है<sup>२</sup>। युद्ध-भूमि में योद्धा के पराक्रम और आत्मबलिदान से लेकर भूभावातों में अचल रहने वाला विशालकाय वृक्ष, रात्रि का सम्राट और उत्ताल तरंगों वाला सागर—ये सभी उदात्त हैं।

इधर वीर रस पर दृष्टिपात किया जाय तो उसमें भी ये सभी बातें किसी न किसी रूप में देखने को मिल जायेंगी। वीर रस का आश्रय अपने बल, पराक्रम, नय, विनय आदि गुणों द्वारा सहृदयों के मन पर गहरा प्रभाव ही नहीं डालता प्रत्युत उसके व्यापारों से विस्मय, आनन्द, श्रद्धा समन्वित भय एवं आत्म-लघुता का भान होने लगता है। राम का रावण जैसे अतुल पराक्रमी और असाधारण व्यक्ति को मारना एक और विस्मय उत्पन्न करेगा तो दूसरी ओर आनन्द का संचार भी करेगा इतना ही नहीं सहृदय उनके मम्मूत्र अपने आपको तुच्छ समझने के अतिरिक्त उनके प्रति श्रद्धा-समन्वित भय भी रखेगा। यह तो ठीक है किन्तु इससे आगे यह प्रश्न किया जा सकता है कि मानवेतर पदार्थों से इस रस की निष्पत्ति कैसे स्वीकार की जा सकती है, जब कि ये वीर रस के आलम्बन—कर्म को सम्पन्न करने में ही असमर्थ हैं। इसके उत्तर में यही निवेदन किया जा सकता है कि चूँकि कवि की अभिव्यक्ति के साथ सहृदय का तादात्म्य हुआ करता है, अतएव जब कवि इस प्रकार के उत्साह-बद्धक गुणों वा इन पदार्थों पर आरोप करता है तो स्वतः उनका प्रभाव रसात्मक हो जाता है, कारण उस दशा में सहृदय के नमक मानवेतर पदार्थ-विशेष न होकर उन गुणों से युक्त उल्लाही या उपस्थित होता है। उदाहरण के लिए जल-प्लावगों और भूभावातों के आघात सहन कर अडिग रहने वाला वृक्ष विपत्तियों में धँसे न रगड़ने वाले व्यक्ति का स्मरण करा देता है। उग समय सहृदय वृक्ष को सर्वदा

१. दे० 'आक्सफोर्ड लैक्चर्स ऑन पोइट्री'—ले० ७० सी० नेटने (मन् १९५५ ई० में प्रकाशित), पृ० ४१, ४५, ४६, ५० और ५२।

२. दे० वही 'आक्सफोर्ड लैक्चर्स ऑन पोइट्री', पृ० ३७।

विस्मरण कर देता है। कम यही आत्म-विस्मृति 'रस' है—पाश्चात्यो के विचार में इस अवस्था को लाने वाली विशेषताएँ 'उदात्त भावना' हैं। किन्तु यहाँ यह ध्यान 'रसना' आवश्यक है कि इस प्रकार का काव्यशास्त्रीय दृष्टि ने 'रसामास' की कोटि में आयेगा। इसका कारण अनौचित्य नहीं, रसात्मक अनुभूति का आभास है, क्योंकि रस की निष्पत्ति तो आश्रय के स्पष्ट-कर्मसम्पादन में ही सम्भव है।

### घोर रस का महत्त्व

व्यक्ति और समाज के सम्बन्ध की घनिष्ठता अतनय है। पर इनमें महत्त्व किसका अधिक है, यह कहना अपने आपमें अत्यन्त कठिन है, कारण एक के बिना दूसरे का अस्तित्व सम्भव नहीं। फिर भी जिन मनो में व्यक्ति अथवा समाज का प्रश्न प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष रूप में आ जाता है उसकी स्थापना से पूर्व आचार्यों को दोनों में से किसी एक के महत्त्व की स्वीकार करके चलना ही पड़ता है। धर्म-शास्त्रकारों ने समाज को अधिक महत्त्व दिया है, इसीलिए उन्होंने व्यक्ति के लिए जितने आचारों की स्थापना की है, उनका मूल उद्देश्य समाज की समृद्धि रहा है। दूसरी ओर काव्यशास्त्र के कतिपय रसवादो आचार्यों की दृष्टि में, जिन्होंने शृंगार रस को 'रसरत्न' स्वीकार किया है, स्पष्टतः व्यक्ति का महत्त्व प्रधान रहा है—भोज का यह कथन कि शृंगार की उत्पत्ति का मूल कारण व्यक्ति का ग्रहण है<sup>१</sup>, इसकी पुष्टि के लिए पर्याप्त है। किन्तु घोररस की स्थिति दोनों ही अवस्थाओं से भिन्न है। इसमें न तो व्यक्ति के लिए धर्म की आदेश-परतन्त्रता का आभास है और न शृंगार के समान उसके 'स्व' का ही बोलबाला है। यह तो वास्तव में व्यक्ति के हृदय का वह व्यापार है जिसमें एक ओर उसे और दूसरी ओर समाज को सुख प्राप्त होता है—एक पक्ष को ग्रहण करने में उत्पन्न द्विधा अथवा फट की प्राप्ति किसी को किसी भी दशा में नहीं हो पाती। आलम्बनरूप में आये हुए लोक-करवाणकारी-मार्ग व्यक्ति और समाज, दोनों को एक मूल में बद्ध कर देते हैं। इन कार्यों के कर्त्ता को जहाँ आत्मिक आनन्द की प्राप्ति होती है वहाँ समाज को सुख और समृद्धि। दूसरे, क्योंकि घोर रस का आश्रय उत्तम-प्रवृत्ति का व्यक्ति होना है, अतएव सामाजिक भी वृत्तियाँ का इसमें परिष्कार और कर्म-क्षेत्र में प्रवृत्ति होती है। मैं समझता हूँ, समाज और व्यक्ति दोनों की ही दृष्टि से ऐसी विशेषता अन्य किसी रस में नहीं। सम्भवतः इसी बात को ध्यान में रखकर इस रस को महाकाव्य के लिए अनिवार्य प्रधानरसों में स्थान देने की आचार्यों ने स्वीकृति दी है। ऐसी दशा में यह कहना असंगत प्रतीत नहीं होना कि यदि व्यक्ति और समाज—दोनों को समान महत्त्व देकर घोर रस का मूल्यांकन किया जाय तो निश्चय ही अन्य काव्य-रसों की अपेक्षा यह अधिक भारी ठहरेगा।

१. दे० रसोऽभिमानोऽहंकारः शृंगार इति शोयते। (१)

—'त्यक्ती कण्ठभाग्य' (वाङ्मयता मिरीट का मज् ११३४ ई० का संस्करण), पाँचवीं परिच्छेद।

## मतिराम का वीर-काव्य

भारत वीर-भू है। इतिहास इस बात का साक्षी है कि यहाँ पर प्रत्येक युग के अन्तर्गत ऐसे अनेक महापुरुष उत्पन्न हुए हैं जिन्होंने असाधारण कर्मों को सफलतापूर्वक सम्पन्न कर व्यक्ति और समाज दोनों की मर्यादा की रक्षा की है। परिस्थितियों के परिवर्तन के कारण चाहे वीरों को यह परम्परा सिधित हो गई हो, पर निःशेष कभी नहीं हुई। इसका श्रेय मुख्यतः उन आदर्शों को दिया जा सकता है जो व्यक्ति को जीवन के भौतिक मूल्यों से ऊँचा उठने का आदेश ही नहीं देते, प्रत्युत उसकी आत्मा का सहज श्रंग बनकर सभी ओर से उसके व्यक्तित्व को अनुकरणीय बना देते हैं। मुसलमानों का आधिपत्य हो जाने ने हिन्दू-संस्कृति पर सबसे बुरा प्रभाव यही पड़ा कि उनके भौतिक-जीवन-दर्शन ने सहज ही इसमें प्रवेश कर लिया। फलतः मुसलमानों की दासता के साथ विलासिता भी हिन्दू समाज के अभिजात वर्ग ने ग्रहण कर ली। गुरा-सुन्दरी की उपासना भी हिन्दू राजा लोग करने लगे। ऐसी दशा में किसी के भीतर असाधारण कर्म करने की क्षमता तो दूर की बात है, उस दिशा में विचार करने तक की सम्भावना नष्ट हो गई थी। विलासिता ने एक प्रकार से सात्विक वृत्तियों और विवेक-शक्ति को अपने जीवन से सर्वथा पृथक् कर दिया था। किन्तु फिर भी आत्मा के संस्कार और पूर्वजों के महान् कृत्यों का प्रकाश-स्तम्भ उनके सम्मुख विद्यमान था। अतएव इस घोर अधपतन के युग में भी कतिपय वीरों का उद्भव असम्भव नहीं था। यही कारण है कि इस युग के विलासी समाज का चित्र अंकित करने वाली शृंगारिक कविताओं के बीच में यत्र-तत्र वीर-काव्य का भी दर्शन हो जाता है।

मतिराम की प्रकृति गम्भीर तथा रुचि परिष्कृत थी। तत्कालीन शृंगारिक-प्रवृत्ति एवं आजीविका के प्रश्न ने यद्यपि उन्हें शृंगारिक रचनाएँ लिखने के लिए बाध्य किया और युवावस्था ने इसमें उनका पूरा साथ दिया; पर प्रौढावस्था के आते ही वे अपने कर्म की त्यागने की सोचने लगे, यह 'मतिराम की विचारधारा' शीर्षक के प्रसंग में विस्तार के साथ बताया जायगा। अब तो वास्तव में वे ऐसे आश्रयदाता की खोज में थे जिसके कर्म उनकी रुचि के अनुकूल हो। सीभाग्य से इस सतोषुणी ब्राह्मण को बूँदी-नरेश राव भाऊसिंह हाडा जैसा व्यक्ति मिल ही गया, जिनमें अपनी वंश-परम्परा एवं हिन्दू-संस्कृति के उच्च आदर्शों के चिह्न जेष थे। इस आश्रयदाता के यहाँ में लौट आने के पश्चात् यद्यपि इन्होंने विलासी भोगनाथ के लिए 'सतसई' की रचना की, पर इसमें शृंगार से उनकी विरति स्वतः स्पष्ट है—इसके अधिकांश छन्द 'रसरज' और 'ललितलताम' से ले लिये गये हैं और शेष में नीति आदि विषयों के दोहों को छोड़कर जो शृंगारिक दोहे रह जाते हैं उनमें प्रायः कवि का मनोयोग दृष्टिगोचर नहीं होता। इसके पश्चात् तो मानो उन्होंने शृंगार को तिलाजति ही दे दी; यही कारण है कि 'छन्दसार संग्रह' में इस विषय का एक भी छन्द देने को नहीं मिलता। वास्तव में इस व्यक्ति की मनोवृत्ति के अनुकूल वीर रस सरलता से बैठ सकता था और इस सम्बन्ध में यह कहा भी जा सकता है कि आरम्भ से ही यदि

इस व्यक्ति को अवसर प्राप्त हो पाता तो निश्चय ही शृंगारिक रचनाओं के समान इसकी प्रतिभा वीर-काव्य-रचना में भी मुखर होकर आती। फिर भी जहाँ थोड़ा-सा इन्हें अवसर प्राप्त हुआ है वहाँ पर इसके स्पष्ट लक्षण हैं—क्या पाश्चात्य और क्या मनोवैज्ञानिक, सभी दृष्टियों में इनका यह काव्य उपादेय है। देखिये।

**भालम्बन**—वीर रन के भालम्बन अर्थात् कर्म में असाधारणता तथा जन-कल्याण अथवा सत्त्वगुण—ये दो विशेषताएँ अनिवार्यतः होनी चाहियें। इनमें असाधारणता में हमारा अभिप्राय 'जन-सामान्य की दक्षिण और सामर्थ्य में परे होने' से है, जबकि जनकल्याण की परिमीमा के अन्तर्गत स्पष्टतः लोक-मुख अथवा लोक-समृद्धि की भावना को देखा जा सकता है—सत्त्वगुण में भी सगुण जनकल्याण का अर्थ लिया जा सकता है, क्योंकि सत्त्वगुण-प्रधान कर्म चाहे कर्ता के अपने जीवन में सम्बन्ध रखता हो पर उममें लोक के कल्याण की सम्भावना नहीं की जा सकती। कहना न होगा कि भालम्बन की ये दोनों ही विशेषताएँ मतिराम के काव्य के अन्तर्गत अत्यन्त स्पष्ट रूप में देखी जा सकती हैं। उनके आश्रयदाता दानी हैं और वह भी ऐसे-वैसे नहीं—उच्छ्वोष्टि के हैं। जिस सम्पत्ति के लिए लीग बड़े से बड़ा अपराध कर डालने है उसे ये सहज ही दान कर डालते हैं। उदाहरण के लिए—

(१) मंदर-विलंब मंद गति के चलैया, एक

पल में दलैया, पर-दल बल्लानि के।

मदल भरत भुक्त जरकस झूल

भालरिनि भलकत भुण्ड भुक्तानि के॥

ऐसे गज बकसे दिवान धुहं दीननि को

'मतिराम' गुन बरनें डवार पानि के।

फौज के सिंगार हाथी और महिपालन के

मोज के सिंगार आर्यासह महादानि के॥१४०॥

(ललितललाम)

(२) फिर जो धनिता रम सुवाल के विचार में

नचं सर्व अपार में गती अनेक सेत हैं।

गुमान मानि के चने बिहग योल लं बल

समीर होन हूँ चलं विलोकिये सचेत हैं॥

इराक पुत्र रुद मं चलं नहीं अरुद मे

बुरे समूह बुद मे सुजोत के निकेत हैं।

बने महा अनूप त्यौ सहे न देव भूप ज्यो

कुरंग रुप रुप यो सख दान देत हैं॥१४१॥

(छन्दमार संग्रह—पंचम प्रकाश)

१. इनका पाठ मूल ग्रंथ में इस प्रकार मिलता है—

फिर जो धनिता रम सुवाल के विचार में।

नचं सर्व अपार में गती अनेक सेत हैं॥

दरद गरीबन को बकसो गनीमन को

गनीमन को गरब गरीबन को बकसो ॥६५॥<sup>१</sup>

(अलंकार पंचारिखा)

अत्याचारियों को मार भगाकर दरिद्रों की रक्षा करने में एक छोर जहाँ ज्ञानचन्द्र के कर्म की अमाधारणता लक्षित होती है, वहाँ दूसरी ओर जन कल्याण । मतिराम के वीर-काव्य में आत्मबल की ये दोनों विशेषताएँ सामान्य रूप से सर्वत्र देखी जा सकती हैं ।

आधम—वीर रम आधम प्रधान है; कारण आत्मबल अर्थात् कर्म की अमाधारणता और उसमें निहित जन-कल्याण की मार्थकता सभी मित्र हृषा करती है, जबकि आधम में ऐसे गुण हों, जिनसे एक छोर वह अपने भीतर मरव अथवा जन-कल्याण की भावना रखे और दूसरी ओर इस अमाधारण कर्म को यह कर सकने में समर्थ हो । मतिराम के आधमों में इस प्रकार के गुण सरलता से देखे जा सकते हैं—

१ सदा को सपूत भावतिह भूमिपाल जाकी

किसि जौन्ह करत जगत चित्त चाव है ।

कबिन को 'मतिराम' कामतव ऐसो कर

अंगद को ऐसो रन में अडोल पाव है ॥

अनद कंसो जोति, अंडकर कंसो तेज पुर—

हूत कंसो पुहुमी में प्रकट प्रभाव है ।

अरजुन मन मुनि मन धनपति धन

जगपति तन भृगपति रम राव है ॥४७॥

(ललितललाम)

२. साहस को सागर सुमेर मिरदारन को

समर को सदन सदन अनितान को ।

कवि 'मतिराम' वह देव द्विज दीनन को

कंचन बरस अंस पुरुष पुरान को ॥

१. इसका मूल पाठ इस प्रकार मिलता है—

रिपुन बिपिन कस दीन्हों लीन्हों देस वासु

विजिय बिलास जहाँ होत हीतधर सौ ।

कवि मतिराम र्व भरत दल बरा मलि राधे

अदल बदल अधिकारी जोई पत सौ ॥

आनचन्द चवकवैकेधेसी राजनीत

सुर नर नाग नस भीत जस गावतं छलक सौ ।

दरद गरीबन को बकसो गनीमन को

गनीमन को गरब गरीबन को बकसो ॥६५॥

मंजन मनीमन को रंजन मुनीमन को  
 दान देनहार जग धोइस दिधान को ।  
 ज्ञानिन को गुरु ध्यानचंद छन्द वंसिन को  
 यामुव सुमटन को टोको हिन्दुवान को ॥५५॥  
 (अलंकार पंचाशिका)

कार्य में दृढ़ता, साहस, तेज, प्रभाव, प्रतिज्ञा, मन की दृढ़ता, धन-सम्पत्ति की प्रचुरता, विवेक, ईश्वर में विश्वास तथा जनरजन में प्रवृत्ति—ये सभी बातें जब आश्रय में हैं तो कोई कारण नहीं कि दान, मुद्र, धर्माचार और दया—इन सभी के सम्पादन में उसे सफलता प्राप्त न हो। मतिराम के आश्रयदाताओं में ये सभी बातें विद्यमान थीं, इसीलिए वे प्रजा और आश्रितों के मुख एवं समुद्रि के लिए बड़े से बड़े कृत्य करके उनके बीर-काव्य के सफल आश्रय बन सके।

उद्दीपन—विशिष्ट गुणों से सम्पन्न आश्रय के भीतर लोक-कल्याण भयवा सत्त्वगुण-प्रधान कर्म 'उत्साह' तो जागृत करना है पर इसमें तीव्रता तभी आती है जब उद्दीपक-नामग्री और उपस्थित हो। किन्तु इसका सबसे बड़ा दोष यह है कि कवि प्रायः उद्दीपक-नामग्री-चयन का अर्थ वस्तु-परिणाम समझ बैठते हैं और इसका परिणाम यह होता है कि जिन वस्तुओं का उल्लेख कविता में किया जाता है वे आश्रय के 'उत्साह' की अभिवृद्धि करने के स्थान पर कविता के लिए घनावश्यक भार बन जाती हैं। बीरगाथाशानीन काव्यों में यह दोष सर्वत्र दृष्टिगोचर होता है। वास्तव में इन नामग्री का उल्लेख बही होना चाहिए जहाँ यह अनिवार्य है, अन्यथा उनकी उत्पत्ति की व्यञ्जना ही पर्याप्त होगी। मतिराम इस दृष्टि से अत्यन्त सजग रहे हैं। उपर्युक्त उद्धरणों से यह स्पष्ट है। उद्दीपक-नामग्री का वहीं पर उल्लेख मान नहीं किया गया। आतनायियों के कुहल्य, दरिद्रों की दरिद्रावस्था आदि उद्दीपक उपकरणों का लम्बा-चोड़ा आलेख प्रस्तुत न करके उन्होंने कतिपय शब्दों द्वारा उसे च्वनि ही कर दिया है। दूसरी ओर आवश्यकता पड़ने पर यथासम्भव संक्षेप के साथ उसे वाच्य रूप में प्रस्तुत किया है। उदाहरण के लिए—

जोते जोर जंग प्रति अतुल उत्तम तन  
 दूनी श्याम रंग छवि छरदनि धाए सें ।  
 कहै 'मतिराम' नभ-नदी के कुसम सम  
 उड़ै उड़गन सुंद अनिल उड़ाए सें ॥  
 मदमल धार बरषत जिमि धाराधर  
 पक्कनि सौं घुसकरें घरनिघर धाए सें ।  
 भावें कविराज ऐसे भावें गजराज राव  
 भाव सतासुत सौं अघार गुन गाए सें ॥१२६॥  
 (छलितबल्लभ)

राजा के समक्ष उनके पूर्व दान की प्रशस्तियाँ उसे कम से कम उतना ही अन्यथा और भी अधिक देने के लिए प्रेरित करेंगी, यह निश्चित है। मतिराम ने

केवल 'अगार गुन गाए तैं' के द्वारा उन उक्तियों का संकेत भर किया है—ये कंसी होंगी, इसका अनुमान सहृदय अपनी कल्पना से कर सकता है। यदि वे इन उक्तियों का विस्तार से वर्णन करते तो इसमें सन्देह नहीं कि दान-वर्णन के उद्देश्य से पीछे हट जाते प्रस्तुत छन्द के अन्तर्गत उद्दीपक सामग्री के उल्लेख की अपेक्षा गजों के आकर्षक वर्णन द्वारा यह बताने का प्रयास किया गया है कि आश्रयदाता के 'उत्साह' में कितनी तीव्रता है, जो इतने मूल्य के गजों को दान में दे रहा है—उद्दीपक सामग्री के उल्लेख द्वारा उसके 'उत्साह' में कृत्रिमता आ जाती ; यही कारण है कि इसे उतना महत्त्व नहीं दिया गया।

अनुभाव—आलम्बन के प्रति आश्रय में जागृत भाव की स्थूल-प्रतिबिम्बित केवल अनुभावों से ही हुमा करती है इसी कारण रस-प्रतीति में इनका सर्वाधिक महत्त्व देख कर हिन्दी के कवि साधारणतः अनुभाव-वर्णन में अपने कवि-कर्म की इतिश्री समझते रहे हैं। फिर वीर रस का तो कहना ही क्या ? चूँकि इस रस में सब कुछ आश्रय के अनुभावों पर ही आश्रित रहता है, इसलिए इनका महत्त्व और भी बढ़ जाता है। युद्धवीर-वर्णनों में यह बात प्रायः सामान्य-सी है। मतिराम ने भी अपने युद्ध-वर्णनों में अपने आश्रयदाताओं की वीर-वेष्टाओं को दशनि में भूल नहीं की—

बाहुबली ध्यान चन्द जंग जुर कियो जुद्ध  
उद्धत बुझन बल दबे भए भार सों ।  
कहै 'मतिराम' जोर जम आजम धुरम  
उभर परत ह्यो उरत इन सार सों ॥  
धाखरें मतंगन के धपु पर बाही तेग  
तमकत तड़ित-सी सी-सी अहिकार सों<sup>१</sup> ।  
साथी सब देखत समासी गिरि ऐसी गिरी  
हाथी कटि परो हाम हातों त हम्पार सों ॥४०॥  
(अलंकार पंचाशिका)

यहाँ तृतीय चरण के अन्तर्गत 'बाही तेग तमकत तड़ित-सी' के द्वारा आश्रय के तलवार चलाने की क्रिया का संक्षिप्त और स्पष्ट उल्लेख है ; किन्तु 'तमकत तड़ित-सी' पदांश यह व्यञ्जना कर रहा है कि कितने आवेग से वह इसे घुमा रहा है ॥ इसी प्रकार—

दलवल जुरे जहँ भारे भट भूपनि ते  
वीर रस उमगि समरास मान बःजे ।  
सत्रिकुस तिलक उदण्ड भुजवण्डनिके  
विभ्रम विहद उर हिम्मत अपार सार्जे ॥

१. इस चरण का पाठ मूल प्रति में इस प्रकार है—

तमकत तड़ित सी सी सी अहिकार सों ।

देखियत साखन के बीच में परतु हति

कोप सो समस्य विरदंत बलवत गार्ज ।

दिल्लोसुर भानि के सिगारी सब सुवन के—

आगे महीप तेंह पंचम सरूप राजं ॥

(छन्दसार संग्रह—पंचम प्रकार)

इनमें 'उदण्ड भुजदण्डनि के विक्रम विह्व' के द्वारा जहाँ आशय—स्वरूपसिंह बुन्देला—के प्रगल्भचालन की ध्वजना हो रही है, वहाँ 'गार्ज' शब्द उसकी उमंग और आत्मविश्वास को ध्वनित कर रहा है।

परन्तु यहाँ यह ध्यान देने योग्य बात है कि मतिराम के काव्य में सात्विक अनुभावों का वर्णन उपलब्ध नहीं होता। अग्रेसरचालन अथवा काविक अनुभाव भी केवल उनके युद्धवीर-वर्णनों में ही देखे जा सकते हैं और वह भी अत्यन्त संक्षेप के साथ-दान-वीर के वर्णन में इतना भी दृष्टिगोचर नहीं होता। इसका मुख्य कारण कवि की अपनी मानी ही कही जायगी। बात वास्तव में यह है कि मतिराम वस्तु-परक वर्णन के कवि नहीं रहे—भाव-वर्णन ही उनके काव्य का प्रधान विषय रहा है। अनुभावों का वर्णन अपने आपमें वस्तु-परक ही हुआ करता है, जिसका निर्वाह वे युद्ध-वर्णनों में भी भली भाँति नहीं कर सके, जहाँ पर कि आशय के 'उत्साह' का प्रदर्शन केवल इन्हीं के द्वारा होता है। जहाँ तक दान-वर्णन का प्रश्न है, तो उसमें इनका महत्त्व उतना नहीं होता, जितना कि दान में दी गई वस्तु का होता है, क्योंकि उसके मूल्य को देखकर ही आशय के 'उत्साह' का अनुमान लगाया जा सकता है—जब वह बहुमूल्य वस्तु ही दान में दे रहा है तो निश्चय ही पुलक आदि सात्विक-अनुभाव उनमें उत्पन्न होंगे। पर इनका स्पूल-वर्णन अथवा कथन कभी-कभी काव्य को दुष्ट बना डालता है; यही कारण है कि मतिराम ने इन्हे सहृदय की कल्पना के लिए छोड़ दिया है। वैसे कुल मिलाकर कहा जा सकता है कि अनुभावों का वर्णन धीरगायाकालीन कवियों का-ना न होने पर भी रस-प्रतीति में किसी भी प्रकार का व्यापात नहीं हुआ। मतिराम के काव्य की यही विशेषता है।

संचारी—काव्य के अन्तर्गत संचारियों की व्यवस्था हुआ करती है—कथन नहीं। पर रीतिकाल के कवियों का सामान्यतः यह दोष रहा है कि वे अपनी

१. मूल प्रति में शब्दों काट देखे हैं—

दलबल जुरे जहँ भारे भट भूरनि के

धीर रस उमगि समरस माद गार्ज ।

सात्र कुल तिलक उदण्ड भुजदण्डनि के

विक्रम विह्व उर हम्मित अपार सार्ज ।

देखियेत साखन के बीच में परतु हति

कोपघ्या सो सम्मस्य धीर देत बलवत गार्ज ।

दिल्लोसुर भानि को सिगारी सबसुवन के

आगे ही महीपतिह पंचम सरूप राजं ॥



रचनाओं की अनुभावों तक ही था पाये है। मतिराम के वीर-काव्य में भी यह बात देखने को मिल जाती है। इसमें कतिपय स्थल—विशेषतः दान-वर्णन सम्बन्धी—ऐसे हैं जिनमें संचारियों की उपस्थिति कल्पना का ही विषय है। उदाहरण के लिए—

प्रबल बिलद बर बारिन के बंतिन सौ  
 बोरिन के बंके बंके दुरग विदारे हैं ।  
 कहैं 'मतिराम' दीने दीरघ दुरव दूध  
 मुदिर से मेवुर मुदित मतवारे हैं ॥  
 तेग रमाग राजत जगत राव भावसिंह  
 मेरे जान तेरे गम पाही तं पिपारे हैं ।  
 हजमि के दस कवि लोगनिके दारिदरि  
 नोके करि गजन की कौजनि सौ भारे हैं ॥१०५॥  
 (ललितललाम)

यहाँ अत्यन्त लड़ाके-दीर्घकाय वनों का दान आश्रय—रावभाऊसिंह—के 'उत्साह' की तीव्रता तो व्यजित कर रहा है—विशेषतः, इसलिए कि ये उन्हें अत्यन्त प्रिय है; पर दान करते समय उनके भीतर कैसे भावों का चरण होता है, इसका किसी शब्द द्वारा मकेत तक नहीं मिल रहा। किन्तु इसका अर्थ यह नहीं कि मतिराम ने सर्वत्र इस प्रकार का प्रमाद किया है। इन दान-वर्णनों में अनुभावों की व्यञ्जना के साथ संचारियों की ध्वनि भी अत्यन्त स्पष्ट है। उदाहरण के लिए—

सुरजन बरा राव भाव सिंह सूरज तु  
 तोते भाज जग वाग जप-तप जान हैं  
 भक्तकं सलाईं मुख भमत कमल तेरे  
 हिए हरिचरन कमल अनुराग हैं ॥  
 सत्ता के सपूत तं जगाई 'मतिराम' कहैं  
 तहतही कीरति कलप येति बाग है ।  
 ऊँचे मन ऊँचे कर ऊँचे ऊँचे करो दे के  
 ऊँचे करे भूमि के भित्तारिन के भाग हैं ॥११६॥  
 (ललितललाम)

इस छन्द के अन्तर्गत 'भक्तकं सलाईं मुख', 'हिए हरिचरन कमल अनुराग है', 'ऊँचे मन' और 'ऊँचे कर' पदांशों द्वारा क्रमशः शीड़ा, निर्वेद, आवेग और चपलता—इन चार संचारियों की व्यञ्जना हो रही है।

### मतिराम का वीर रस वर्णन

शास्त्रीय-दृष्टि से मतिराम के वीर-काव्य की परीक्षा करने से यह स्वतः स्पष्ट हो जाता है कि इनका मन मुख्यतः दानवीर और युद्धवीर के वर्णन करने में ही अधिक रमा है—इन दोनों में भी दानवीर का वर्णन अत्यन्त विराट है। दानवीर-वर्णन में वे साधारणतः अपने आश्रयदाताओं को आश्रय बनाकर उनकी सामर्थ्य तथा

उनके द्वारा दान में दिये गये बहुमूल्य उपकरणों का वर्णन ही करते हैं—अनुभावों और संचारियों को इन वर्णनों में यदि कही जाने भी हैं तो उनकी व्यञ्जना मात्र ही करते हैं। शास्त्रीय-दृष्टि से कम से कम अनुभावों के सम्बन्ध में यह दोष कहा जा सकता है क्योंकि स्थायी-भाव को व्यक्त करने का एक मात्र स्थूल-माध्यम अनुभाव ही हुमा करते हैं। इधर संचारियों के अभाव में स्थायी-भाव रम-दशा तक ही कैसे पहुँच सकता है ? किन्तु इतना होते हुए भी इनकी कविता की यह विशेषता रही है कि 'उत्साह' अपने तीव्र रूप में सहृदय के सम्मुख इस कलात्मक ढंग से आता है कि अनुभावों और संचारियों के अभाव को दोष कहते नहीं बनता। इसी प्रकार युद्धवीर-वर्णन में भी ये आश्रयदाताओं के युद्धों में वीरगाथावालीन काव्यों के आश्रयों जैसे अनुभावों आदि को नहीं दर्शा पाये पर वहाँ भी यही विशेषता सर्वत्र विद्यमान रही है। हमारे यदि हममें कोई दोष है भी तो उसके लिए कवि को दोषी इसलिए नहीं ठहरा सकते क्योंकि वह चारण और भाटों के समान व्यवसायी नहीं रहा। हम पर उसकी प्रकृति इतनी सघन और गम्भीर थी कि प्रतिशयोक्तिपूर्ण वर्णनों में भी वह संकोच झूठ का समावेश अपनी आत्मा का हनन समझता था। जो कुछ उसने देखा अपना भुना-ममना उसको छन्द-बद्ध कर दिया—इससे अधिक वह और कर ही क्या सकता था। इसके प्रतिरिक्त उसके जीवन का अधिकांश भाग, जिसमें कि व्यक्ति को अपनी प्रतिभा का विकास करने का अवसर प्राप्त होता है, वह शृंगारिक रचनाओं में लग चुका था। ऐसी दशा में यह आशा कैसे की जा सकती है कि प्रौढ़ावस्था की की सीमा पर पहुँचकर हमारा आनोच्य युद्ध-वर्णनों के साथ तादात्म्य कर लेता। घट्टु, यह कहना असंगत न होगा कि इतनी अनुविधाओं के रहते हुए भाव-वर्णन में रचि रखने वाले इस कवि ने युद्धवीर-वर्णन अपने अनुभावों और संचारियों सहित जिस रूप में प्रस्तुत किया है वह रस-निष्पत्ति की दृष्टि से सामान्यतः ग्राह्य ही है।

जहाँ तक दयावीर और धर्मवीर वर्णन का प्रश्न है, इनमें से दयावीर का तो मतिराम के काव्य में कही आभास तक नहीं मिलता। इसका मुख्य कारण यही कहा जा सकता है कि वे जिन आश्रयदाताओं के यहाँ रहे उनमें से कोई ऐसा न था जिसमें दान और युद्ध करने की भावना के समान दया-भाव भी रहा हो—ऐसी कोई घटना भी न हुई हो, यह भी सम्भव है। हमारे वे राज्याश्रित कवि होने के कारण इतना अवसर भी न प्राप्त कर सके कि भारतवर्ष के प्राचीन इतिहास में से किसी महान् पुरुष की दयावीरता का वर्णन करके अपने वीर रम-वर्णन के इस अभाव को पूर्ण बनाते। रही बात धर्मवीर की, सो तत्सम्बन्धी दो-चार छन्द अवश्य ही उनके श्रव्यों में उपलब्ध हो जाते हैं, इस कारण इनके काव्य में इनका सर्वथा अभाव नहीं कहा जा सकता। वेने मनोविज्ञान और वाक्यशास्त्र—दोनों की ही दृष्टि से ये धर्मवीर के उत्कृष्ट उदाहरण कहे जा सकते हैं। देखिये—

जोरदस्त जोरि सहजाओ साहिबहाँ जंग

जोरि मुरि गई रही राध में सरम-सो ।

वह 'मतिराम' देव मंदिर बचाए जाके

बर बमुघा में वेर, धृति-विधि यों बती ॥

जैसे रजपूत भयो भोज को सपूत हाड़ा

ऐसी और दूसरी भयो न जग में जसी ।

गायनि की बकसी कसायनि की आयु सब

गायनि की आयु सो बसाइनि की बकसी ॥२७२॥

(ललितलहारी)

इस छन्द के अन्तर्गत देवातायो, वेद-शास्त्रो, कर्म-काण्ड और गौ की रक्षा के निमित्त राव रतनेश द्वारा सप्तवार उठाये जाने की स्पष्ट ध्वजना है । परन्तु इससे ऐसा लगता है कि यह 'धर्मवीर' के स्थान पर 'युद्धवीर' कहा जाना चाहिए । पर बात वास्तव में ऐसी नहीं है । यहाँ 'उत्साह' को जागृत करने वाला तो धर्म ही है और इस धर्म-रक्षा के कर्म को युद्ध द्वारा सम्पन्न किया गया है । अतएव युद्ध को अनुभावो की कोटि में ही रखना उचित होगा । 'उत्साह' का यह उत्तम रूप है । कारण, मुगलशासन में हिन्दू-धर्म की रक्षा के निमित्त एक हिन्दू द्वारा ही सप्तवार का उठाया जाना एक प्रकार से आत्म-दान है, जो 'उत्सर्ग' का उत्कृष्टतम रूप कहा जा सकता है ।

इनके अतिरिक्त मतिराम ने बत्तिपम छन्द ऐसे भी लिखे हैं, जिनमें धीर रस के विभिन्न भेदों का मिश्रित रूप दृष्टिगोचर होता है । इनमें कवि एक ही आशय के दान, पराक्रम और धर्माचरण अथवा धर्म-रक्षा का एक साथ उल्लेख प्रयथा कथन कर जाता है । भक्तविज्ञान की दृष्टि में एक ही व्यक्ति में कर्म के विभिन्न रूपों और क्षेत्रों से 'उत्साह' जागृत हो सकता है और व्यवहार में भी ऐसा होना असम्भव नहीं, इधर काव्य-शास्त्र में भी इस पद्धति का निषेध नहीं किया गया ; अतः यह किसी भी प्रकार से दोष तो नहीं कहा जा सकता—ऐसा करने में हमारे कवि को भी कम सफलता नहीं मिली । उदाहरण के लिए देखिए—

कोष करि हाँवर में लग्य को पकरि के

बहायो बरि-नारिम को नैन-नीर सोव है ।

कहे 'मतिराम' कीन्हो रीझ के निहात सहो—

पासनि के रूप सब गुननि को गोत है ॥

जागे जग साहिय सपूत सत्रुसात जू को

दस हूँ दिक्षानि जस अमल उद्योत है ।

सलनि के सड़िये की भंगन के मंडिये को

महावीर भारासिह भारासिह होत है ॥३६०॥

(ललितलहारी)

इस छन्द में एक और आशय की युद्धवीरता का और दूसरी ओर उसकी दानवीरता का वर्णन है ; दोनों ही कर्म—अर्थात् युद्ध और दान के प्रति आशय का 'उत्साह' 'भारसिह भारासिह' के द्वारा व्यंजित हो रहा है । इसमें उसके अनुभावों की भी ध्वजना है । इसी प्रकार—

महावीर सत्रुसात नन्द राव भारासिह

हाथ में तिहारे लग्य जोति को जमान है ।

परम पुरुष परमेश्वर कृपा ते आज  
 तिहारो सहय रज ताल को निधान है ॥  
 अरिन के मुण्डन सो राधरों रिझायो हर  
 कीन्हो 'मतिराम' दकसीस को बखान है ।  
 पायो तुम सुजस सुजस गायो कवि लोग  
 पायो कवि लोगनि गयंदनि को दान है ॥२६२॥  
 (ललितललाम)

इसमें आश्रय की शान्ति-धर्म-रक्षा की भावना, उसके पराक्रम और कवियों को किये गये दान का उल्लेख है । धीर रस के ये तीनों रूप एक दूसरे के सहायक होकर आये हैं—एक के अभाव में दूसरे का यहाँ अस्तित्व असम्भव है । कहने की आवश्यकता नहीं कि इन तीनों का समन्वय केवल धीर रस की ही निष्पत्ति कर रहा है ।

परन्तु यहाँ यह कह देना अनुचित न होगा कि इस प्रकार की विशेषता कभी-कभी दोष का भी रूप धारण कर लेती है—विशेषतः तब, जबकि कवि अपने आश्रय के 'उत्साह' आदि की व्यंजना में सफ-सफ करने लगता है । एक स्थान पर मतिराम ने भी अपने आश्रय के गुणों के उल्लेख में ही अपने कवि-कर्म को पूर्ण समझ लिया है । देखिए—

सत्ता को सपूत राव संगर को सिंह सोहै  
 जंतवार जगत करेरी किरवान को ।  
 कहे 'मतिराम' अवलंब रात्रे धरम को  
 महोदधि मरजाद मेव परिमान को ॥  
 कीरति की कौमुदी सुदाई छिति छोरनि लो  
 बिमल कसानिधि है कुल चहुवान को ।  
 दानि-कतपदुप सुजानमनि भार्यासिह  
 भानु भूमितल की दिवान हिदुवान को ॥७६॥  
 (ललितललाम)

यहाँ आश्रय के पराक्रम, धर्म-रक्षा-भावना, मर्यादा-पालन, उच्चवंशोद्भव, दान और ज्ञान—इन सभी कर्मों और गुणों का एक साथ उल्लेख किया गया है । छन्द के प्रथम चरण में अवश्य ही ऐसा लगता है कि कवि युद्धवीर का वर्णन कर रहा है । द्वितीय में वह धर्मवीर का वर्णन करता हुआ मिलता है जब कि तृतीय में यह वर्णन केवल गुण कथन—राजप्रशस्ति मात्र रह जाता है । अन्तिम चरण में उसने आश्रय को दानी, ज्ञानी और हिन्दू जाति का 'दीवान' कहकर, कर्म और गुण, दोनों को एक साथ ले आने का प्रयास किया है । किन्तु इन सबका समन्वित फल यह हुआ है कि छन्द के रसात्मक अंग भी अपनी प्रभावोत्पादन-शक्तता को खो बैठे हैं । कवि का यह दोष है ; पर इसका कारण उसका प्रमाद नहीं, राज्याश्रय है ।

## उत्साह का स्वरूप

‘उत्साह’ की जागृति चाहे धर्म में हो और चाहे युद्ध, दान अथवा दया : अपने मूल रूप में यह आश्रय के भीतर वह वासना ही है जिसमें जन-कल्याण अथवा सत्त्व, साहस, भौचित्य और आनन्द की उमंग—इन चारों तत्वों का एक साथ सन्निवेश रहता है। अतः भले ही इनकी अभिव्यक्ति के प्रकार भिन्न हों, पर उसके सम्बन्ध में यह कहना सर्वथा असंगत होगा कि वीर रम के चारों भेदों—धर्मवीर, युद्धवीर, दानवीर और दयावीर—में ‘उत्साह’ का स्वरूप भिन्न अथवा एक-दूसरे की अपेक्षा न्यूनाधिक प्रशंसनीय में रहता है जिस भावना में उक्त चारों तत्त्व अनिवार्यतः समाविष्ट रूप से विद्यमान हैं, वह ‘उत्साह’ के अनिवार्य और शुद्ध हो ही नहीं सकती। मतिराम ने अपने ग्रन्थों के अन्तर्गत सिवाय दयावीर के, वीर रम के सभी भेदों का प्रस्तुत किया है। इनके वर्णनों में उन्होंने विविध विधाएँ अपनाई हैं, पर किसी भी प्रकार से वीर रम के इन तीनों भेदों में ‘उत्साह’ को एक-दूसरे से न तो घटिया ही कहा जा सकता है और न वर्णन-प्रणाली-वैविध्य के आधार पर भिन्न ही। तीनों में ‘उत्साह’ के चारों तत्व विद्यमान हैं, यदि किसी भी प्रकार का अन्तर प्रतीत होता है तो वह सहृदय की अपनी रुचि का परिणाम होगा, वास्तविक वैयक्तिक का नहीं। दानवीर के वर्णन में उन्होंने आश्रयदाताओं (आश्रय) के उत्साह-प्रदर्शन का वर्णन दान की अमूल्य वस्तुओं के उत्सव द्वारा किया है। इसमें स्पष्टतः एक और सत्त्व और साहस है, वहाँ दूसरी ओर भौचित्य और आनन्द की उमंग की व्यञ्जना है। उदाहरण के लिए एक छन्द लीजिये—

मंगल उत्तम जंग सतवार और जिन्हें

चिन्तित दिक्करि हस्त कलकत हैं।

कहूँ ‘मतिराम’ सैन सोभा के सत्ताय अग्नि—

राम जरकस भूल भवि भलकत हैं ॥

सत्ता को सपूत राव भावसिंह रोहि देत

छूर्न शत्रु धके मदमल धलकत हैं।

मंगल की कहा है मंगल के मंगल के

मनसबदारन के मन ललकत हैं ॥१२२॥

(ललितललाम)

प्रस्तुत वर्णन के अन्तर्गत दान का उद्देश्य सत्त्वगुण-प्रधान है, क्योंकि मित्रों को धन देने में आश्रय के किसी भी स्वार्थ की पूर्ति होती नहीं दिखाई देती। दूसरी ओर जरकस भूलें डालकर अपनी सेना के ऐसे अमूल्य गज, जिन्हें प्राप्त करने के लिए बड़े-बड़े मनसबदार तक ललचाते हैं, उनको बिना किसी संकोच के दान में दे डालना आश्रय के साहस के परिचायक नहीं तो क्या ? इधर ‘रीक्ति’ शब्द का प्रयोग इष्टार्थ है। यह स्पष्टतः दाता के आन्तरिक हर्ष को व्यक्त कर रहा है। अतएव जब वह दान करते समय प्रसन्न है तो उसके इस व्यापार में भौचित्य और आनन्द की उमंग

की व्यंजना मान ली जाय तो भ्रमंगत नहीं। दानवीर के वर्णनों में इन चारों तत्त्वों का समावेश मतिराम के कवि-कर्म की विशेषता तो है ही, किन्तु इसमें भी अधिक यह है कि उन्होंने इनके साथ ऐसे किन्हीं तत्त्व को नहीं मिला दिया, जिसके कारण 'उत्साह' के स्थान पर कभी-कभी किमी इतर रस के स्थायी-भाव का आभास होने लगता है।

मतिराम के युद्धवीर-वर्णन के अन्तर्गत 'उत्साह' की अभिव्यंजना दानवीर-वर्णन की अपेक्षा स्थूल रही है। किन्तु इनमें भी उनके उक्त चारों तत्त्वों को स्पष्टतः देखा जा सकता है। उनके आश्रयो (आश्रयदाताओं) में 'उत्साह' की जागृति प्रायः अपने स्वयं और स्वाभिमान की रक्षा के निमित्त होती है, अतएव उसमें औचित्य और इसलिए सत्त्वगुण का प्राधान्य स्वाभाविक ही है। इधर उनकी युद्ध-घोषणा में साहम का जहाँ स्पष्ट बोलबाला है, वहाँ उर्मंगपूर्ण आनन्द को भी वाच्य और व्यंग्य दोनों ही रूपों में देखा जा सकता है—

एक रजपूत है दिवान भाऊसिंह जाको  
 भग जुरे चौगुनो चढ़त बित चाव मे ।  
 समुत्ताल-मन्द को मुजस मतिराम पातें  
 फलत भीषति-समाज समुदाव में ॥  
 दिल्ली के दिनेस के प्रवण्ड तेज आव लागे  
 पाणिप रह्यो न काहू भूपति तलाव में ।  
 ऐसे सब ललक तैं सकल सकलि रही  
 राव में सरम जैसे सतिस दरयाव में ॥४१॥  
 (ललितललाम)

यहाँ प्रथम चरण के 'जंग जुरे चौगुनो चढ़त बित चाव में' से स्पष्टतः आश्रय के भीतर आनन्द की उर्मंग का वर्णन है। औरंगजेब जैमा बठोर गामक, जिसके आगे बड़े-बड़े राजे-महाराजे अपने स्वाभिमान की दबा बँडे थे, उनके विरुद्ध अपने सम्मान की रक्षा के हेतु तनवार उठाना आश्रय—भाऊसिंह—के सब, साहम और औचित्य का परिचायक है। इसी प्रकार—

बादन तेज दिलीस के बीरन काहू न बंदा हैं बाने बजाए ।  
 छोड़ि हम्शरनि हायनि जोरि तहाँ सबही मिलि मूढ़ मुड़ाए ॥  
 हाड़ा हठी रह्यो ऐंड किए 'मतिराम' दिगंतनि में जस द्याए ।  
 भोज के भूदनि साज रही मुख औरनि साज के भार नयाए ॥४१५॥  
 (ललितललाम)

यहाँ भी अक्बर की आज्ञा से जोधाबाई की मृत्यु पर अपनी दाड़ी-मूर्छें न कटाने—स्वाभिमान की रक्षा करने का दृढ़ निश्चय 'ऐंड' शब्द द्वारा व्यक्त हो रहा है, जिसमें 'उत्साह' के उक्त सभी तत्त्वों की ध्वनि दिद्यमान है।

किन्तु यहाँ यह स्पष्ट कर देना अनुचित न होगा कि कनिष्य स्थलों पर 'उत्साह' उस रूप में व्यक्त नहीं हुआ जिसमें कि दानवीर-वर्णन के अन्तर्गत उल्लेख

की सहायता करने में कहीं तक औचित्य है। निःसन्देह इसमें जन-कल्याण की भावना तो नहीं हो सकती। तब यह कर्म क्या सत्त्व पर आधृत है? उत्तर में सेवक-धर्म कहकर यद्यपि इसका औचित्य सिद्ध किया जा सकता है, परन्तु व्यापक दृष्टि से इने सत्त्व के अन्तर्गत मानने में मन को क्लेश ही होता है।

जहाँ तक धर्मवीर-वर्णन-गत 'उत्साह' के स्वरूप का प्रश्न है, इसमें भी इसके सभी तत्त्व स्पष्टतः विद्यमान हैं। बात यह है कि इन वर्णनों के अन्तर्गत युद्ध को धर्मवीर के अनुभाव के रूप में ग्रहण किया गया है। अतएव इसके द्वारा आश्रय के साहस, सत्त्व और कर्म के औचित्य पर तो किसी भी प्रकार की शका ही नहीं की जा सकती। रही बात इसमें आनन्द की उमग के विद्यमान होने की, वह इस प्रकार के कर्मों—धर्म-रक्षादि-में विद्यमान हुआ ही करती है।

### राज-विषयक-रति

मतिराम राज्याश्रित कवि थे। अतएव उनके लिए यह स्वाभाविक ही था कि प्रशस्तियाँ लिखकर अपने आश्रयदाताओं को प्रसन्न करते। उनका समस्त वीर-काव्य एक प्रकार से राज-प्रशस्ति ही है। फिर भी जहाँ उन्होंने अपने आश्रयदाताओं के महत्कर्मों का वर्णन करते समय यह प्रकट नहीं होने दिया कि इसमें कवि का उद्देश्य प्रशंसामात्र है, वहाँ पर निश्चय ही वीर रस की निष्पत्ति हुई है। परन्तु जहाँ वे अपने इस उद्देश्य का सञ्चरण नहीं कर सके वहाँ राज-विषयक-रति की प्रधानता के अतिरिक्त और कुछ नहीं कहा जा सकता; कारण इसका प्रभाव रसात्मक न होकर केवल भाव-विशेष का ही बोध होता है। अस्तु, राज-विषयक-रति-सम्बन्धी रचनाएँ मतिराम के ग्रन्थों में यद्यपि अधिक नहीं किन्तु पर्याप्त संख्या में तो हैं ही। इनको मुख्यतः दो वर्गों में रखा जा सकता है। एक वे हैं, जिनमें कवि अपने आश्रय-दाताओं की वीर्य की प्रशंसा करता है, जबकि दूसरी प्रकार की रचनाओं के अन्तर्गत उनके (आश्रयदाताओं के) मुणों एवं कीर्ति का विशद वर्णन किया गया है। उदाहरण के लिए देखिए—

(१) बिलसत जरकस भूलनि भूँधे विग

देखत सुहामे चाख चीर गजगाह के।

हरके रहत जीम जोराबर जंग बुरे

पचम कराल काल अरिवल बाह के ॥

कद के बिलंद अति रव के जलद जूह

मद के नद निकरै समुद समाह के।

अम्बर मदत और मुंजर बढ़त मोज

कुंजर कदत थी सरूप महाराज के ॥११॥

(छन्दसार संग्रह—पंचम प्रकाश)

१. इस पंक्ति का पाठ मूल प्रति में दो है—

कुंजर कठ दित रूप महाराज के।

(२) जाके कोस भीतर भुवन करतार ऐसो  
 जाके नाभिकुण्ड में कमल विकसत है ।  
 कहै 'मतिराम' सब यायर जंगम जग  
 जाकी दिग्घ उदर-दरी में दरसत है ।  
 जाके एक-एक रोम कूरनि में कोटिन  
 अनन्त ग्रहाण्डनि को बृंद विलसत है ।  
 राख भावसिंह तेरो कहीं लो बड़ाई करों  
 ऐसो बड़ो प्रभु तेरे मन में बसत है ॥२३६॥  
 (ललितललाम)

प्रथम छन्द के अन्तर्गत केवल स्वरूपसिंह बुन्देला के गजों का वर्णन मात्र है, जब कि द्वितीय में राव भाऊसिंह की आस्तिक भावना की प्रशंसा की गई है ।

इस प्रकार की रचनाओं में कवि की भावना के स्वरूप का विदलेपण करने के लिए, उनके मूल में विद्यमान विविष्ट कारणों पर दृष्टिपात करना अनिवार्य होता है । मनोविज्ञान की दृष्टि से कोई भी व्यक्ति अन्य व्यक्ति की प्रशंसा तभी करता है, जब कि वह उसमें कुछ लाभ की आशा करे, उसे समाज में अन्य व्यक्तियों का उपकार करता देखे अथवा उसके व्यक्तित्व में सात्विक गुणों की स्थिति से आकृष्ट हो । प्रथम अवस्था में अर्थात् स्वयं लाभ प्राप्त करने पर वह उसके प्रति जो सात्विक भावना रखता है, उसे 'कृतज्ञता' कहते हैं ; दूसरी स्थिति में अर्थात् दूसरों का उपकार अथवा उसके सात्विक गुणों को देखकर वह उसके प्रति अपने भीतर जो आनन्द और समादर-मिश्रित भाव रहता है, उसे 'श्रद्धा' कहा जाता है । मतिराम ने स्वयं तो अपने उदार आश्रयदाताओं से अनेक बार पुरस्कार और दान प्राप्त किये ही थे ; अन्य कवियों को भी प्राप्त करते देखा था । यही कारण है कि उनकी राज-विषयक-रति सम्बन्धी उक्त वर्गों की रचनाओं में साधारणतः श्रद्धा की भावना ही अधिक दृष्टिगोचर होती है—कृतज्ञता को सम्भवतः उन्होंने इसलिए प्रकाशित नहीं किया, क्योंकि कितना ही सतर्क रहने पर भी कवि की रचना में स्वायं-सिद्धि की गन्ध आ ही जाती है । आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के शब्दों में 'श्रद्धा' व्यक्ति की कला, उसके शील एवं साधन-सम्पन्नता के प्रति ही हुषा करती है<sup>१</sup> । चूँकि मतिराम के आश्रयदाता कलावार तो थे नहीं ; पर उनके पास शील—और अन्य सात्विक गुणों के प्रतिरिक्त प्रचुर वैभव भी था ; इसीलिए उनकी 'श्रद्धा' शायः इन्हीं दो तत्वों के प्रति दृष्टिगोचर होती है । उदाहरण के लिए देखिए—

(१) मौज दरियाय राव सन्नुसाल तन जाको  
 जगत में सुजस सहज सतिमान है ।  
 बिबुध समाज सदा सेवत रहत जाहि  
 जाचकनि देत जो मनोरथ को दान है ॥

१. दे० बर्ही चिन्तामणि, भाग १ ( 'श्रद्धा और भक्ति' शीर्षक का निबन्ध ) ।



जाके गुन-सुमन-सुधात ते मुदित मन  
 साँघ 'मतिराम' कवि करत बखान है ।  
 जाकी छोह बसत विराज प्रजराज यह  
 भावतिह सोई कल्पद्रुम दिवान है ॥६६॥

(२) पुहुमि को पुरहूत सनुसाल को सपूत  
 रागर फतूह सदा जासों अनुरागती ।<sup>१</sup>  
 दान देत रीझ में दिवान भावतिह भू की  
 पतद के धाम को तनक निधि सागती ।  
 कहे 'मतिराम' मजलिस में महोपनि की  
 कविन की बानी हाफ़ा सुजस में पागती ।  
 जेती और राजनि के राजनि में सम्पति है  
 तेती रोग राय के विराकें जोति जायती ॥६७॥

(ललितललाम)

यहाँ प्रथम उद्धरण के तृतीय चरण में स्पष्टतः 'गुन-सुमन' से महाराज भार्गव के मासिक गुणों की घोर संकेत है, जिनके प्रति प्रत्येक सम्यक् व्यक्ति की आदर की भावना होना स्वाभाविक है। इसके साथ ही 'मुदित मन' पद उसके साथ आनन्द का समावेश और कर रहा है। इसी प्रकार द्वितीय के अन्तिम चरण के अन्तर्गत कवि ने अपने आध्यमदाता के ऐश्वर्य का जो अतिशयोक्तिपूर्ण वर्णन किया है उसमें आनन्द और आदर का आवेगपूर्ण समावेश है।

'शृङ्गा' के साथ जब 'प्रम' का समन्वय होता है, तो इस भावना को 'मक्ति' कह दिया जाता है<sup>२</sup>। और यदि उसमें 'एवाप्रता' की भावना का समावेश हो जाता है तो यह 'निष्ठा' कहलाती है। मतिराम की रचनाओं में अपने आध्यमदाताओं के प्रति 'मक्ति' की भावना तो नहीं; हाँ, एक दो छन्द ऐसे अवश्य हैं, जिनमें उनके प्रति 'निष्ठा' का आभास मिलता है। उदाहरण के लिए—

सुरजन कंसी सुरजन ही में साहिबी है  
 भोज कंसी भोज में बकड़ बड़भास में ।  
 रतनेस कंसी रतनेस में कहत 'मति-  
 राम' करतूति जोति जाके करवात में ॥  
 गोपीनाथ कंसी गोपीनाथ में सपूतो भई  
 सनुसाल कंसी रजपूती सनुसाल में ।  
 भूमि सब देखी और काहू में न पेतो  
 भावतिह कंसी भावतिह महिपाल में ॥६४॥  
 (ललितललाम)

१. इस चरण का पाठ यों भी है—

संसार की तिरी सरा जासों अनुरागती ।

२. दे० वही 'चिन्तामणि', भाग १, पृ० १२६।

इसमें राव भाऊसिंह के छात्र-धर्म पर कवि अत्यन्त 'एकग्रता' और 'गर्व' के साथ टिप्पणी करता हुआ कहता है कि संसार में इनके समान और कोई इसका आचरण करने वाला नहीं। उसके इस वाक्य में मन की चाहे 'एकाग्रता' न हो पर वाणी की अवश्य है, इसीलिए इसे 'निष्ठा' का आभास मात्र ही कहा जा सकता है।

अपने स्वामी के प्रति श्रद्धा, भक्ति और निष्ठा के अतिरिक्त अपने देश और राज्य के प्रति कवि की भक्ति-भावना को भी राज विषयक-रति के अन्तर्गत समा-विष्ट किया जा सकता है। परन्तु मतिराम के ग्रन्थों में इन दोनों में से किसी से सम्बद्ध रचनाएँ उपलब्ध नहीं। देश-भक्ति-सम्बन्धी रचनाएँ तो हिन्दी-साहित्य में बहुत कुछ प्राधुनिक-युग की ही देन हैं। इससे पूर्व मंचडो वर्षों से कवियों के लिए देश भयवा राष्ट्र का धर्म समूचे नारत से न होकर केवल उस छोटे से राज्य तक ही सीमित रह गया था, जहाँ वे रहते थे। अतएव यदि किसी प्रकार की भक्ति-भावना किसी के काव्य में हो भी सकती तो वह अपने राज्य अर्थात् शासन-सम्वत् के प्रति ही! क्योंकि उस समय शासन का धर्म प्रजातान्त्रिक शासन से न होकर शासक राजा की शासन-प्रणाली से ही था अतएव कवि लोग मन्त्रियों आदि की प्रशंसा न कर धामक की प्रशस्तियाँ लिखना ही उचित समझते थे—वैसे भी धन की प्राप्ति भी उसी से होती थी। पर जैसा कि निवेदन किया जा चुका है मतिराम ने इस प्रकार के वर्णनों को अपनी कविता का विषय नहीं बनाया—सम्भवतः इसलिए कि उन्हें अपने आश्रयदाताओं की राज्य-अवस्था को देखने का अवसर न प्राप्त हुआ होगा। जाने-धनजाने वे 'अलंकार पंचाशिका' के अन्तर्गत ज्ञानचन्द के राज्य के सम्बन्ध में जो छन्द लिख गए हैं, उसे यहाँ उद्धृत कर देना हम अनुचित नहीं समझने, देखिए—

महाराज ग्यानचन्द यू के राज राजत (न)

धीर धीर जेत चतुराई के निवेत हूँ।

कहै 'मतिराम' पर दुखद के न सुख—

करन जे अन्तहकरन सब सेत हूँ॥

सोच सब अयनि विरोधी कोऊ (काहू) कौन

बरी बर जीतब कूँ रहत सुचेत हूँ।

सोम बिन साहिब सहर बिन शरिब

बरद बिन देह में सकल सोमा बेत (है) ॥४॥

(अलंकार पंचाशिका)

रस-परिपाक का अभाव—जहाँ तक इन रचनाओं में धीर रस के परिपाक का प्रश्न है, इस सम्बन्ध में कुछ कहने में पूर्व एक बार पुनः यह निवेदन कर देना असंगत प्रतीत नहीं होता कि आश्रय-प्रधान होने के कारण यह रस मूलतः उसके वर्म-सौन्दर्य पर ही आधारित रहता है। उपर्युक्त छन्दों का विश्लेषण करने से यह स्पष्ट हो जाता है कि इनमें केवल कवि के आश्रयदाताओं के गुणों का उत्तम मात्र ही है—

किसी भी गुण से उनके कर्म-सौन्दर्य का सकेत तक नहीं मिलता; और यही कारण है कि सहृदय का तादात्म्य इनमें वांछित गुणों के साथ ही होने के फलस्वरूप उसमें उनके (आश्रयदाताओं) के प्रति श्रद्धा आदि की भावना ही जाग्रत होती है। चूंकि श्रद्धा आदि होने पर व्यक्ति अपने आपको श्रद्धा के पात्र से लपु और पृथक् समझता है, ऐसी दशा में वह रसास्वादन की उस स्थिति को पहुँच ही नहीं सकता, जिसमें वह व्यक्तिगत राग-द्वेष आदि की भावना से ऊपर उठ जाता है।

### उदात्त भावना

पाश्चात्य काव्यशास्त्र के अन्तर्गत उदात्त भावना के स्वरूप का जो वर्णन किया गया है, उसकी कसौटी पर भतिराम का और-काव्य खरा नहीं उतरता। उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि कवि के आश्रयदाताओं के मुद्र, दान, धर्माचार और गुण—ये सभी वर्ण्य ऐसे हैं जिनमें विराट्ता का अभाव है और इसलिए सहृदय के भीतर श्रद्धा-ममनित-भय, आश्चर्य एवं आत्मलघुता की भावना को सहज ही जाग्रत नहीं कर पाते। हय, गज तथा अन्य वन्य जीवों की सामग्री का वर्णन भी प्रभाव की दृष्टि से ऐसा ही है।

### निष्कर्ष

इस प्रकार कुछ मिलाकर कहा जा सकता है कि भतिराम का और-काव्य अपने आपमें शास्त्रीय और मनोवैज्ञानिक—दोनों ही दृष्टियों से सफल है। शास्त्रीय दृष्टि से यद्यपि उद्दीपनो, अनुभावो तथा संचारियों का वर्णन उतना विशद नहीं किया गया जितना कि उनकी शृंगारिक कविता में उपलब्ध होता है किन्तु इसका कारण कवि की अपनी परिस्थितियाँ ही नहीं जायेंगी। बात यह है कि जिन आश्रयदाताओं के महत्कर्मों का ही वर्णन किया गया है, उनके यहाँ यह व्यक्ति अधिक दिनों तक नहीं रहा, इस कारण घटनाएँ तो उसकी उपस्थिति में हुई नहीं थी; भव जो कुछ भी उनके मुद्रों के विषय में सुना, उसका वर्णन कर दिया—कल्पना का भी सहारा लिमा गया होगा। ऐसी स्थिति में अपने आश्रयदाताओं के साथ मुद्र-भूमि में तलवार चलाते वाले सारणों के वीरगाथाकालीन काव्यों में वर्णित उद्दीपक-सामग्री और अनुभावों के-से वर्णन की इस सरल कवि ने कौन साशा की जा सकती है; और जब अनुभावों का वर्णन ही भली भाँति नहीं हो पाया तो संचारियों की ध्वजना ही कैसे कर पाता, क्योंकि इनकी स्थिति का आधार तो अनुभाव ही हुआ करते हैं। हाँ, आश्रयदाताओं का दान-कर्म अवश्य ही इस कवि ने देखा था—स्वयं भी दान प्राप्त किया था। यही कारण है कि उसके काव्य में इसका वर्णन इतना स्वच्छ है कि किसी भी कवि के दानवीर-वर्णन के समकक्ष रखा जा सकता है। दूसरे यह व्यक्ति भाव-वर्णन का कवि है, इसलिए भी सूदमता की ओर इसका आग्रह जितना अधिक है, उतना स्पृलता की ओर नहीं। यतः अनुभावों और उद्दीपक-सामग्री के स्पृल-वर्णन की उससे साशा करना व्यर्थ है। 'उत्साह' की ध्वजना अवश्य ही इसके काव्य में पर्यन्त स्पष्ट है। इसीलिए जितने भी दोष हैं वे सब इस गुण के कारण सहज ही सहृदय के सम्मुख नहीं आ पाते।

## मतिराम की विचार-धारा

धर्म और नीति भारतीय चिन्तन-पद्धति की ऐसी चिरन्तन विशेषताएँ हैं, जिनके द्वारा व्यक्ति के समस्त क्रिया-व्यापार किसी न किसी रूप में प्रभावित रहते हैं। धर्म हम नामरूपात्मक जगत् का संचालन करने वाली रहस्यमय शक्ति के साक्षात्कार के व्याज में व्यक्ति की चित्तवृत्तियों का परिष्कार कर उसे सदाचार की ओर प्रवृत्त करता है और नीति-शास्त्र उसे अपने आचरण के सदसत् का बोध कराता है। इस प्रकार एक व्यक्ति और जगद्विद्यन्ता के बीच सम्बन्ध स्थापित करता है और दूसरा उसके और समाज के ; तथा दोनों का समन्वित उद्देश्य उसके अपने आन्तरिक और बाह्य कल्याण (आनन्द) की ओर केन्द्रित रहता है, जो मनुष्य-जीवन का अभीष्ट है। धर्मशास्त्रकारों ने इहलोक और परलोक के सुख की प्राप्ति के लिए धर्म और नीति के पालन का आदेश<sup>१</sup> इसीलिए दिया है। कहने की आवश्यकता नहीं कि निसर्गतः सुख की खोज में भटकने वाले व्यक्ति के मन पर इसका इतना प्रभाव पड़ता है कि उसके समस्त आचार-विचार अन्त में धर्म और नीति पर आकर ही सकते हैं। अतः मतिराम की विचार-धारा का अध्ययन हम उनके धार्मिक सिद्धान्तों और उनकी नैतिक दृष्टि के आधार पर ही करेंगे।

धार्मिक सिद्धान्त—सर्वप्रथम हम धार्मिक सिद्धान्तों को ही लेते हैं, क्योंकि इनका सम्बन्ध मुख्यतः उन व्यापारों से होता है, जिन्हें मनुष्य परलोक-सुख अथवा ईश्वर-प्राप्ति के बहाने अप्रत्यक्षतः अपने अन्तःकरण की सुख-शान्ति के लिए किया करता है। परन्तु जिस व्यक्ति का अधिकांश जीवन नायक-नायिकाओं<sup>२</sup> की काम-अन्य-चेष्टाओं और भावों के विक्षेपण तथा आध्यात्मिकताओं की प्रशस्तियों लिखने में व्यतीत हुआ हो उससे ऐसी आशा कम ही की जा सकती है कि ईश्वर का ध्यान भी उसे कभी आया होगा—विशेषतः ऐसे वातावरण में जहाँ की चहल-पहल और चमक-दमक इस प्रकार के चिन्तन के लिए अवसर ही नहीं आने देती थी। फिर भी ऐसा होना असम्भव

१. दे० आचारवन्तो मनुजा तमन्ते

आमुश्च वित्तं च सुतांश्च सौख्यम् ॥

धर्मं तथा शाश्वतमीशतोक्तम्

अत्रापि विद्वज्जनपुण्यतां च ॥२०८॥

—“इतिरासारमृति”, १५ अध्याय ।

[ गुरुमंडल, बलकृष्ण द्वारा इकाशिन ‘रुनि-संश्रम’, भाग २ (प्रथम संस्करण) के अन्तर्गत प्रकाशित । ]

नहीं कहा जा सकता, कम से कम भारतीय समाज में, जहाँ व्यक्ति को जन्म से ही अपना परलोक सुधारने की शिक्षा मिलने लगती है। बात यह है कि परलोक-सुधार की यह शिक्षा उसकी आत्मा पर इतने गहरे संस्कार जमा लेती है कि प्रायः वह उन सभी विषयों के प्रति विद्रोह करती रहती है जो इस शिक्षा के अनुकूल न बैठकर मन को अपनी ओर आकृष्ट करते रहे हैं। सांसारिक वस्तुओं के प्रति राग एक ऐसा ही विषय है, जिसमें मनुष्य साधारणतः अपने आपको भुला देता है, पर ज्यों ही मोक्ष-प्राप्ति की भावना उसके समक्ष आती है, उसके इस राग को विराग में परिणत होते देर नहीं लगती। अत्यधिक भोग-विलास में निमग्न व्यक्ति अवस्था के उलटने पर—जब उसे मृत्यु भी निकट आती दिखाई देती है—इस प्रवृत्ति से इसीलिए बलान्त हो उठता है, क्योंकि उसकी आत्मा इस क्षणिक सुख के लिए परलोक के स्थायी सुख को खो बैठने की भूल पर अपने प्रति विद्रोह कर उठती है। इसी प्रकार झूठी प्रशस्तियाँ करने पर भी जब व्यक्ति को धन और सम्मान प्राप्त नहीं हो पाता, तब भी उसकी आत्मा अपने आपको इसीलिए धिक्कारती है कि इस क्षणिक सुख के लिए व्यर्थ का परिश्रम किया—यदि इतना प्रयत्न 'उस लोक' को सुधारने के लिए किया गया होता तो निश्चय ही उसका फल मिलता। दूसरे शब्दों में ऐसा व्यक्ति अपने किये हुए पर प्रायः ग्लानि का अनुभव करने लगता है। काव्य में आत्मा की इसी ग्लानिमय अभिव्यक्ति को आचार्यों ने निर्वेद<sup>१</sup> कहा है, जिसका पर्यवसान प्रायः ईश्वर-विषयक चिन्तन और भक्ति में हुआ करता है।

मतिराम का जीवन भी यद्यपि शृंगारिक वर्णनों तथा प्रशस्तियों द्वारा आश्रय-दाताओं का मनोरंजन करने में बीता, किन्तु उनकी भक्ति-परक रचनाओं में जो निर्वेद है, वह किसी आश्रयदाता से धन-मान न मिलने के कारण अथवा अत्यधिक भोग-विलास की प्रतिक्रिया से उत्पन्न विराग से उतना प्रभावित नहीं दिखाई देता, जितना कि अपने व्यक्तिगत जीवन के प्रति असन्तोष का परिणाम प्रतीत होता है। बात वास्तव में यह है कि इस व्यक्ति का जन्म ऐसे गुणवान् पण्डितों के ब्राह्मण परिवार में हुआ था, जहाँ अध्यात्म-प्रेरित नैतिक दृष्टि संस्कार रूप में प्राप्त करना उसके लिए स्वाभाविक ही था। किन्तु उसके किशोर-जीवन की सहज अवस्था<sup>२</sup> धर्म की समस्या के कारण इतनी दब गई थी कि उसे विलासी आश्रयदाताओं को प्रसन्न करने के लिए नायक-नायिकाओं की रति-क्रीडाओं के साथ अपनी वृत्ति का तादात्म्य करना पड़ा। फिर भी कभी-कभी उसकी आत्मा पर पड़े हुए आध्यात्मिक संस्कार अपने दरवारी जीवन और शास्त्रोक्त कर्म के व्यतिक्रम को सहन न कर विद्रोह कर

१. दे० तत्त्वज्ञानापदीव्यादिनिर्वेदः स्वावमाननम् ।

—वही 'साहित्यदर्पण', पृ० १३२ ।

२. 'कृन्मजरी' के अन्तर्ग 'शंखपुष्पी' और 'आक' के पुष्पों की महिमा का वर्णन किया गया है, जो कविवर की दृष्टि से उतना उद्भट नहीं जितना कि कवि की किशोर-आवस्था में वह आस्था को व्यक्त करता है ।

बैठते थे और उसका घन होता या अपने कर्म के प्रति असंतोष, जो इस छन्द में देखा जा सकता है—

नृपति नैन कमलनि वृषा चितवत वासर आहि ।

हृदय कमल में हेरि सँ कमल मुखी कमलाहि ॥३६४॥

(सतसई)

यहाँ पर कवि का यह कहना कि हे मन, (इस घन के हेतु तुझे विलासी) राजाओं की ओर देखते-देखते दिन भर बीत जाता है, (यदि घन की स्वामिनी) लक्ष्मी का स्मरण करले (तो उससे तुझे घन ही नहीं मिले, सभी प्रकार से कल्याण भी हो जाय), इसी ओर संकेत करता है कि उसे अपने कर्म से किशना असंतोष था। इसी असंतोष-जन्य 'निवेद' का पर्यवसान यदि उसके अध्यात्म-परक छन्दों में मान लिया जाय तो अनुचित न होगा। अस्तु।

संख्या की दृष्टि से मतिराम की अध्यात्म-सम्बन्धी रचनाएँ बहुत कम हैं ; उन्होंने कोई ऐसा पुष्प ग्रन्थ तो लिखा नहीं, जिसमें अपने तत्त्वचिन्तन का निरूपण किया हो, थोड़े से प्रकीर्ण छन्द उनके न्यो में उपलब्ध होते हैं ; और उनमें भी सिद्धान्त-पक्ष की अपेक्षा भक्ति-भावना अधिक है। फिर भी इस प्रकार की सभी रचनाओं के सम्यक् अध्ययन से उनके धार्मिक सिद्धान्तों के दार्शनिक और व्यावहारिक पक्ष को सरलता के साथ समझा जा सकता है। कहने की आवश्यकता नहीं कि उनके धार्मिक सिद्धान्तों का दार्शनिक-पक्ष अप्रत्यक्ष रूप से बलभाचार्य के 'शुद्धाद्वैत' से प्रभावित रहा है, जिसके अनुसार माया-शक्तित ब्रह्म जगत् का कारण नहीं है, प्रत्युत उससे रहित अर्थात् शुद्धब्रह्म ही जगत् का कारण है तथा सम्पूर्ण विश्व में उसकी सत्ता के परिणामस्वरूप ही जीव और जगत् की सत्ता है<sup>१</sup>। 'अद्वैत' मत के प्रतिपादन में भाचार्य शंकर ने उपनिषदों के आधार पर नामरूप-उपाधि-विशिष्ट और सर्वोपाधि-विवर्जित ये दो रूप क्रमशः सगुण और निर्गुण ब्रह्म के स्वीकार करते हुए उनमें से निर्गुण को ही श्रेष्ठ कहा है—सगुण को केवल व्यवहार में उपासना का ही विषय बताकर हीन माना है। किन्तु भाचार्य बल्लभ ने ब्रह्म के इन दोनों ही रूपों को सत्य माना है, क्योंकि इस प्रकार के विरुद्ध धर्मों से तो वह सर्वत्र युक्त रहता है<sup>२</sup>। भाचार्य

१. दे० मायासम्बन्धरहितं शुद्धमित्युच्यते बुधैः।

कार्यकारणरूपं हि शुद्धब्रह्म न मायिकम् ॥२८॥

—श्री गिरिधरदासजी-कृत 'शुद्धाद्वैतमार्तण्ड'

(चौखम्बा संस्कृत मिश्रित दास प्रकाशित—सन् १९०६ ई० का संस्करण)।

२. दे० (क) अनन्तमूर्ति तद् ब्रह्म कूटस्थं चलमेव च।

विरुद्धसर्वधर्माणामाश्रयं युक्त्यगोचरम् ॥

—'तत्त्वदीप निबन्ध'—शास्त्रार्थ प्रकरण

(‘अष्टदान और बल्लभ-मण्डया’—तो० दा० दोन्डवानु गुप्त—प्रथम संस्करण,

पृ० ३६६ से उद ५८)।

के मत में ब्रह्म के तीन स्वरूप हैं—१. परब्रह्म (=पुरोत्तम), २. अक्षर-ब्रह्म और ३. क्षर-ब्रह्म। इनमें परब्रह्म तो वस्तुतः भगवान् वृष्ण<sup>१</sup> ही हैं जो अपनी अनन्त शक्तियों के साथ 'व्यापी वेंकु'ठ' में निरूप लीला करते रहते हैं एवं जब उनकी इच्छा होती है तो इस परिवार के साथ भू-लोक पर अवतीर्ण होकर लीला करते हैं<sup>२</sup>। ब्रह्म के अक्षर और क्षर स्वरूप क्रमशः जीव और जगत् ही हैं और इसका कारण माया न होकर उसकी लीला करने की इच्छा ही है<sup>३</sup>। इनका व्युत्पन्न उसी प्रकार होता है जैसे अग्नि से स्फुलिंग ; अन्तर केवल इतना ही है कि जगत् में उसका चित् और आनन्दांश तिरोभूत रहता है और जीव में केवल आनन्दांश ही और वह भी उसके भीतर अन्तर्यामी रूप से स्थित रहता है<sup>४</sup>। इस प्रकार जीव ज्ञाता, ज्ञान-स्वरूप और अणुरूप है<sup>५</sup>। जगत् के सम्बन्ध में बल्लभ 'अविकृत परिणामवाद' को स्वीकार करते हैं। अर्थात् जिस प्रकार कुण्डलबलयादि के बन जाने पर भी स्वर्ण में कोई परिवर्तन नहीं आता—वह अधिकृत रहता है, इसी प्रकार ब्रह्म का जगत् में व्यपदेश हो जाने से ब्रह्म में कोई विवृति नहीं आती और जैसे कुण्डलबलयादि के गलाने पर वे स्वर्ण में परिवर्तित हो जाते हैं, ठीक वैसे ही जगत् का ब्रह्म में तिरोभाव हो जाता है<sup>६</sup>।

(ख) निर्दोष-गुण-गुणविषय आत्मतन्त्रो

निश्चेतनात्मक शरीरगुणैश्च हीनः ।

आनन्दमात्र-कर-पाद-मुखोदरादिः

सर्वत्र च त्रिविध-भेद-विवर्जिततत्त्वा ॥

—'तत्त्वदीप निबन्ध'

(‘भगवत् संप्रदाय’—ले० श्री बलदेव उपाध्याय—प्रथम संस्करण, पृ० १७८ से उद्धृत) ।

१. वे० परब्रह्मस्तु कृष्णो हि सन्निधानन्दकं ब्रह्म ॥३॥

—‘सिद्धान्त मुक्तावली’

(वही ‘भगवत्-संप्रदाय’, पृ० १६४ से उद्धृत) ।

२. वे० वही ‘भगवत्-संप्रदाय’, पृ० ३७१ ।

३. वे० सदिच्छाभात्रस्तस्माद्ब्रह्मभूताश्चेतनाः

सृष्ट्यादौ निर्गताः सर्वे निराकारस्तदिच्छया ॥४॥

—‘तत्त्वदीप निबन्ध’,—शास्त्रार्थ प्रकरण

(वही ‘अष्टांग और बल्लभ-संप्रदाय’, पृ० ४०१ से उद्धृत) ।

४. वे० विस्फुलिगा इवाग्नेस्तु संवयेन जडा ध्रुवि ।

आनन्दांशस्वरूपेण सार्यान्तर्यामिहविणः ॥३२॥

—‘तत्त्वदीप निबन्ध’—शास्त्रार्थ प्रकरण

(वही ‘अष्टांग और बल्लभ-संप्रदाय’, पृ० ४०० से उद्धृत) ।

५. वे० वही ‘भगवत्-संप्रदाय’, पृ० ३८१ ।

६. वे० अभयव्यपदेशात्तद्विकुण्डलवत् ॥ ३।१।२०

—‘अणुभाष्य’

(विपाठिते श्री पञ्चिक इन्दुवत्तम, १९११ द्वारा प्रकाशित भाग १, सन् १९२१ ई० का

संस्करण) ।

परन्तु यही यह संकेत कर देना अनुचित नहीं कि बल्लभ जगत् को संसार से भिन्न मानते हैं। उनके मत में पंचवर्ग अविद्या के कारण जीव कल्पना और ममता से जो पदार्थ निर्मित करता है, वही संसार है; ज्ञान होने पर इसका तो नाश हो जाता है, किन्तु ब्रह्म का स्वरूप होने के कारण जगत् का नाश नहीं होता<sup>१</sup>। मोक्ष-प्राप्ति के लिए आचार्य ने तीन मार्ग बताये हैं—१. प्रवाह, २. मर्यादा और ३. पुष्टि<sup>२</sup>। इनमें से प्रवाह मार्ग तो सर्वथा हीन है, क्योंकि इसके अनुसरण द्वारा साधक सासारिक कर्मों में फँसा हुआ स्वर्गादि सुखों की प्राप्ति के लिए जो प्रयत्न करता है, उनका फल भोगने के पश्चात् उसे पुनः संसार में घाना पड़ता है अर्थात् वह जन्म-मरण से मुक्त नहीं हो पाता<sup>३</sup>। शेष दो का अनुसरण करके यद्यपि वह संसार में नहीं आता, फिर भी इन दोनों में पुष्टि-मार्ग ही श्रेष्ठ है। बात यह है कि पुष्टि अथवा भक्ति का ादुर्भाव भगवान् के शरीर से हुआ है तथा उन्हीं की कृपा से<sup>४</sup> वह इसका अनुसरण करके अन्त में रसारिमिका प्रीति द्वारा उनके अधरामृत-पान का भागी होता है<sup>५</sup>; जबकि मर्यादा अथवा ज्ञान-मार्ग पर चलकर भ्रष्ट-ब्रह्म की बाणी से उद्भूत वैदादि के ज्ञान द्वारा भगवान् की सालोक्य, सामीप्य, सारूप्य तथा सापुण्य मुक्तियों में से किसी एक की प्राप्ति होता है—उनकी सीला के नित्य आनन्द को प्राप्त नहीं कर पाता<sup>६</sup>। इस प्रकार मर्यादा-मार्ग के अनुसरण द्वारा केवल भ्रष्ट-ब्रह्म की प्राप्ति होती है और पुष्टि-मार्ग के अनुसरण से वह परब्रह्म को प्राप्त करता है। पुष्टि-मार्ग की यही विशेषता है<sup>७</sup>।

भतिराम ने ईश्वर, जीव और जगत् तथा मोक्ष के सम्बन्ध में यह सिद्धान्त स्पष्ट शब्दों में बहुत कम प्रस्तुत किया है, किन्तु जिस प्रकार से उन्होंने उपासना की है, उससे इसी और संकेत प्रतीत होता है। ईश्वर के जिस स्वरूप में उनकी भास्या है, वह वस्तुतः बल्लभ के 'पुरुषोत्तम' भगवान् से दूर प्रतीत नहीं होता—

प्यावं सुरासुर सिद्ध समाज महेशदु आदि महामुनि ज्ञानी ।

जोग में जन्म में मन्त्र में तन्त्र में गावं सदा श्रुति शेष भवानी ॥

संकट भाजन आनन की दुति पूरन दण्ड उदण्ड सो जानी ।

ध्याय सदा पद पकज को 'भतिराम' तब 'रसराम' बलानी ॥१॥

(रसराम)

१. दे० वही 'भागवत-सम्प्रदाय', पृ० ३२३।

२. दे० वही 'अष्टांग और बल्लभ-सम्प्रदाय', पृ० ३६३।

३. दे० वही 'अष्टांग और बल्लभ-सम्प्रदाय', पृ० ४६६।

४. दे० कृष्णानुग्रहकृपाहि पुष्टिः

'तत्त्वदीप निबन्ध'—भागवतार्थ प्रकरण

(वही 'अष्टांग और बल्लभ-सम्प्रदाय', पृ० ३६१ से उद्धृत)।

५. दे० वही 'भागवत-सम्प्रदाय', पृ० ३८४।

६. दे० वही 'अष्टांग और बल्लभ-सम्प्रदाय', पृ० ४६१-६६।

७. दे० ज्ञानमार्गीयस्य ब्रह्मतानेनाक्षरब्रह्मप्राप्तिः, पुष्टिमार्गीयभवतस्य तु सोऽनुत्त इत्यनेनोक्तता परप्राप्तिरिति ॥४॥११॥

—वही 'अनुपम'।



वह विरुद्ध-कर्मा है—उदृष्टों को दण्ड देकर वह अपनी क्रूरता को भी दर्शाता है और पापियों को क्षमा करके तथा भयतों को दया दिखाकर लोक कल्याणकारी अनन्त गुणों से भी युक्त रहता है। अजामिल को आखिर उसी ने क्षमा किया था<sup>१</sup> और गजराज की पुकार सुनकर उसे आह से छुड़ाने वाला वही था<sup>२</sup>। इसके प्रतिरिक्त भी वेदों में यद्यपि उसे निलिप्त कहा गया है<sup>३</sup>, किन्तु समस्त जीवों के भीतर अनन्तर्यामी रूप में वर्तमान रहता है और अवतार भी लेता है—भगवान् कृष्ण उसी के अवतार हैं—

हिए बसत मुख हसत हो हमको करत निहाल ।

घट-घट बासी ग्रह तुम प्रगट भए मंदलाल ॥३७५॥

(सतसई)

संसार के समस्त क्रिया-व्यापार उसकी अपनी इच्छा के ही परिणाम हैं। जगत् को सभी जड़ पदार्थों में उसका ही स्वरूप प्रवाहित हो रहा है और यह भी उसकी विहार प्रमथा सीता करने की इच्छा ही है—

छिति नीर कृतानु समीर प्रकास सती रवि होत विरूप धरं ।

अथ जागत सोधत हू 'भतिराम' मु धायनी जोति प्रकास करं ॥

जग ईस बनादि अनन्त अपार यहै सब ठौरनि में बिहरं । (१६८)

(ललितललाम)

इच्छा ही नहीं, समस्त जगत् उसका ही स्वरूप है<sup>४</sup>, किन्तु मोह में पड़े हुए प्राणी उसे ठीक वैसे ही नहीं जान पाते जैसे तिनके की ओट में कोई विरालकाय पर्वत को न देख सके<sup>५</sup>। ज्यों ही तिनके के समान यह अज्ञान-जनित मोह नष्ट हो जायगा, वह बनादि, अनन्त, अपार ब्रह्म दिखाई देने लगेगा।

इसके लिए भतिराम ने पतंग के समान आत्मोत्सर्ग-युक्त निष्कपट प्रेम को ही<sup>६</sup> एक मात्र साधन माना है, दीप साधनों को वे प्रेम के अभाव में निष्कल मानते

१. दे० 'सतसई', छन्द संख्या ३३५।

२. दे० 'ललितललाम', छन्द संख्या १२४, १२६।

३. दे० सरनत साँच धसन के तुमको येव गुपाल । (३७६)  
(सतसई)

४. दे० बीन बन्धु हरि जगत है, ..... (४५७)  
(सतसई)

५. दे० सियरे तनु मोह में मोहि रहे तुन ओट पहार न बेलि परं ॥३६८॥  
(ललितललाम)

६. दे० राजत एक पतंग में बिना कपट को नेहु । (१६१)  
(ललितललाम)

हैं<sup>१</sup>। दान, व्रत आदि कर्मों के पालन के सम्बन्ध में बल्लभाचार्य के समान उनका भी यही तर्क है कि इन्से स्वयं की प्राप्ति होती है और वहाँ जीव तब तक सुख भोगता है, जब तक इन कर्मों का फल अर्थात् पुण्य क्षीण नहीं हो जावे; उसके परचान् उसे पुनः संसार में घाना पड़ता है<sup>२</sup>। अर्थात् वह आवागमन में मुक्त नहीं हो पाता। ज्ञान और योग उनके मन में मानसिक लोगों के लिए अत्यन्त कठिन हैं<sup>३</sup>। अनएव प्रेम अथवा भक्ति का मार्ग ही ऐसा रह जाता है, जिसका अनुसरण कर व्यक्ति अपनी मुक्ति की आशा कर सकता है। किन्तु यह भी उनी दशा में सम्भव है, जब भगवान् उसके ऊपर कृपा कर उनकी चित्त-वृत्तियों का परिष्कार करें। मतिराम स्पष्ट शब्दों में भगवान् राम को इस कार्य में समर्थ मानकर उनसे केवल अपने धाराम-तत्त्व चित्त में रमने की प्रार्थना करते हैं<sup>४</sup>, जिससे उसकी मुक्ति हो।

संक्षेप में ईश्वर स्वर्णगुण-सम्पन्न सत्ता है, जो हम चराचर विद्व में मनरा अर्थात् मोना करने की इच्छा से अपने आपको अनेकों रूपों में प्रकाशित कर रहा है; वह निर्निष्ठ अर्थात् शुद्ध है, पर साथ ही वह अवतार भी धारण करता है। किन्तु अज्ञानवश जीव उसे नहीं पहचान पाता—यद्यपि वह घट-घट बामी भी है। हम अज्ञान की दूर करने तथा ईश्वर-भासात्कार के लिए यद्यपि ज्ञान, योग और कर्म भी साधन हैं, किन्तु इन सबसे छेष्ट निष्कपट प्रेम अथवा भक्ति ही है और यह उनी दशा में सम्भव है जब भगवान् स्वयं कृपा कर व्यक्ति के घन्त-करण में प्रविष्ट हों तथा उसकी मुक्ति करें। मतिराम के धार्मिक मिद्धान्तों का यही दार्शनिक पक्ष है, जिसकी संगति आचार्य बल्लभ के गुडाईत की उपर्युक्त विवेचनाओं के साथ देखी जा सकती है।

जहाँ तक मतिराम के धर्म सम्बन्धी मिद्धान्तों के व्यावहारिक पक्ष का प्रश्न है, इसमें भी वे बल्लभ से प्रभावित हैं, किन्तु इसके साथ ही उन्होंने तत्कालीन भक्ति और धर्म सम्प्रदायों से प्रभाव ग्रहण करने में संकोच नहीं किया। बल्लभ सम्प्रदाय

१. दे० विषयनि ते निर्वेद वर ज्ञान योग व्रत नेम ।

निपल आनिधे ये बिना प्रभु पद पंकज प्रेम ॥१६०॥

(ललितललाम)

२. दे० छीन पुण्य सुरलोक ते सेत अनुम अवतार । (८१)

(ललितललाम)

३. दे० रूपो जू सुषो विचार है, यो जू कछु सपुम्हे हय हूँ प्रवसाती ।

मानि हूँ जो अनुहय बहो 'मतिराम' भतो यह बात प्रकासी ॥

जोग बहो मुनि सोणन जोग बहो अवता मति है चपला-सी ॥ (२२२)

(ललितललाम)

४. दे० मेरी मति में राम है कवि मेरे 'मतिराम' ।

चित्त मेरी धाराम में, चित्त मेरे आ राम ॥७०३॥

(सजस्य)

में केवल कृष्ण और राधा ही उपास्य बहे गये हैं, अन्य देवी-देवताओं की उपासना का कोई उल्लेख नहीं किया गया। परन्तु मतिराम ने इनके प्रतिरिक्त विष्णु, लक्ष्मी, राम, शिव, शक्ति, गणेश, सूर्य, सरस्वती और कामदेव—इन सभी देवी-देवताओं की स्तुति की है। इससे कभी-कभी ऐसा लगता है कि इनकी धार्मिक दृष्टि समन्वयात्मक थी। पर बात ऐसी नहीं है। सरस्वती और कामदेव की वन्दना तो उन्होंने क्रमशः बाणी की अधिष्ठात्री तथा संसार के प्राणियों को जीतने वाले वीर के रूप में की है<sup>१</sup>; भक्ति के क्षेत्र में इनका कोई महत्त्व नहीं। शेष देवी-देवताओं में रामानुजीय सम्प्रदाय के परब्रह्म, विष्णु और उनकी शक्ति—लक्ष्मी का लगभग वही स्वरूप है जो बल्लभ के पुरोत्तम कृष्ण और उनकी स्हादिनी शक्ति—राधा का है। राम रामानन्दीय सम्प्रदाय में विष्णु के अवतार कहे ही गये हैं। ऐसी स्थिति में मतिराम की उपासना के विषय पञ्च-देव—विष्णु, शिव, शक्ति, गणेश और सूर्य ही रह जाते हैं, जिनकी समान रूप से उपासना करना स्मार्त-वैष्णव-सम्प्रदाय में अनिवार्य है<sup>२</sup>। किन्तु इसी आधार पर मतिराम को स्मार्त-वैष्णव कहना उपयुक्त न होगा। इसमें सन्देह नहीं कि उक्त पञ्चदेवों की उपासना मतिराम की कविता में मिलती है, पर क्योंकि भक्ति-मार्ग की श्रेष्ठता सिद्ध करने वाले बल्लभ आदि आचार्यों के प्रभाव से वे सिद्धान्ततः इस सम्प्रदाय द्वारा निर्धारित स्मृति-विहित कर्म-काण्डों तथा ज्ञान-योग की अपेक्षा निष्कपट प्रेम अर्थात् भक्ति को ही सर्वाधिक महत्त्व प्रदान करते हैं अतः यह कैसे कहा जा सकता है कि वे इस मत के कट्टर अनुयायी थे? कर्म-काण्ड और ज्ञान-योग की अप्रत्यक्षतः स्वीकृति भी वस्तुतः स्मार्त-वैष्णव धर्म का प्रभाव नहीं कही जा सकती; कारण, बल्लभ ने भी इनको स्वीकार किया है, पर भक्ति से नीचा ही। दूसरे स्मार्त-वैष्णव-सम्प्रदाय के अन्तर्गत उक्त पञ्चदेवों की उपासना समान रूप से विहित है। किन्तु मतिराम के जितने ध्येय देखने को उपलब्ध होते हैं, उनके अध्ययन से विदित होता है कि सिवाय एक स्थान के<sup>३</sup> कहीं पर भी सूर्य का नामोल्लेख तक नहीं हुआ—विष्णु, शिव अथवा शक्ति के समान उपासना होना तो दूर की बात है।

मतिराम का उपास्य—भक्तिकाल में वैष्णव-धर्म का इतना बोलबाला रहा था कि रीतिकाल के विलासी वातावरण में भी यह नि शेष नहीं हो पाया था और

१. दे० ..... जै जै रानी बुद्धि बर दानी ।

(छन्दसार संग्रह—मंगलाचरण)

२. दे० रतिनायक सायक सुमन सय जग जोतनवार ।

कुदलय दल सुकुमार तन मन कुमार जय मार ॥३॥

(सप्तसई)

३. दे० 'उत्तरी भारत की सन्त परम्परा' (प्रथम संस्करण), ले० परशुराम चतुर्वेदी, पृ० १८ ।

४. दे० वही 'उत्तरी भारत की सन्त परम्परा', पृ० १८ ।

५. दे० गजमुख गिरिजा गिरीश रवि हरि पूजो हर बार ।

(अलंकार पंचाशिका—मंगलाचरण)

इसीलिए यह कहा जा सकता है कि इस युग के कवि सामान्यतः वैष्णव ही थे। वैसे भी इन लोगों ने राधा-कृष्ण के गूंगार और भक्ति-परक जो छन्द लिखे हैं उनसे भी यही बात सिद्ध होती है। मतिराम भी अपने समकालीनों के समान वैष्णव ही रहे होंगे, क्योंकि राधा-कृष्ण की स्तुति सम्बन्धी पर्याप्त रचनाएँ इनके ग्रन्थों में उपलब्ध हो जाती हैं। इधर जैसा कि निवेदन किया जा चुका है, वे सिद्धान्त रूप से वत्सल के मत से प्रभावित थे ही। परन्तु दूसरी ओर उनकी शिव, शक्ति और गणेश की स्तुति में जो रचनाएँ उपलब्ध होती हैं उनसे ऐसा आभास मिलता है कि कवि के मन में इन तीनों देवताओं के प्रति भी भक्ति-भाव था। देखिये—

### शिव-स्तुति—

तेरो कह्यो सिगरी में कियो निसि घोस तप्यो तिहुँ तापन पाई ।  
मेरो कह्यो अब तू करि जो सब दाह मिटि परिहै सियराई ॥  
संकर पाथनि में परि रे मन थोरे ही बातनि सिद्धि सुहाई ।  
आक धतूरे के फूल चढ़ाएँ ते रोझत हूँ निहुँ लोक के साई ॥१६६॥  
(ललितललाम)

### शक्ति-स्तुति—

पिपुष पयोधि मट्ट भनिन सौ यद्ध भूमि  
रोय सौ शक्तिर रुचि रोवक रवन में ।  
कामतह विपिन कदम्ब छपवन सोरो  
सुरभि पवन डोले मूढु सौ गवन में ॥  
घितामनि भण्डप विराज जगदम्ब सदा  
साधधान 'मतिराम' सेवक सेवन में ।  
संपट लुबुध मन भव में भँवत कहा  
करि भूरि भावना भवानी के भवन में ॥१७६॥  
(ललितललाम)

### गणेश-स्तुति—

सुखद साधुगन को सदा मदमुख दानि उदार ।  
सेवनीय सब जगत को जग-मा-बाप-कुमार ॥१॥  
(ललितललाम)

इन छन्दों में स्पष्टतः शिव, शक्ति और गणेश के प्रति कवि का पर्याप्त भक्ति-भाव लक्षित होता है। यह धरने मन को 'तपट' और 'लुबुध' कहकर 'शकर' और 'भवानी' के चरणों में लगने के लिए फटकार ही नहीं मगाता, उनको संसार के माता-पिता भयान् स्रष्टा भी मानता है। इधर गणेश को भी अपने संसार के सेवनीय कहा है। किन्तु यहाँ यह कह देना असंगत न होगा कि गणेश के प्रति उनकी भक्ति सामान्यतः परम्परागत ही है—गणेश-स्तुति तो ग्रन्थारम्भ में प्रायः सभी लोग

विघ्न-विनायक के लिए करते ही हैं। वैसे भी ये उन देवताओं में नहीं गिने जाते जिनकी नियमित रूप से उपासना की जाती है। शक्ति की उपासना अवश्य ही लोग नियमित रूप से करते हैं—शाक्त-सम्प्रदाय इसका सबसे बड़ा प्रमाण है। पर मतिराम की रचनाओं में शक्ति की भक्ति-सम्बन्धी केवल उपर्युक्त छन्द ही उपलब्ध होता है, जिसके आधार पर उन्हें शक्ति का अनन्य उपासक नहीं कहा जा सकता। हाँ, शिव की भक्ति-सम्बन्धी रचनाएँ अपेक्षाकृत अधिक हैं और इनमें प्रायः उनका भक्ति-भाव उतना ही निस्तरा हुआ है, जितना कि उन्होंने विष्णु भगवा राम और कृष्ण के प्रति व्यक्त किया है।

ऐसी दशा में यह प्रश्न उठता है कि जब वे मूलतः वल्लभ तथा अन्य वैष्णव-सम्प्रदायों से प्रभावित थे तो उन्होंने विष्णु, राम और कृष्ण के समान शिव के प्रति भी भक्ति-भावना क्यों प्रदर्शित की। इसका मुख्य कारण यह दिया जा सकता है कि मतिराम सामान्यतः साम्प्रदायिक कवि नहीं थे, जो वैष्णव-सम्प्रदाय के सभी सिद्धान्तों का पालन करते। दूसरे भक्ति-काल के अन्तर्गत वैष्णव और शैव सम्प्रदायों का जो भगड़ा या बहु तुलसी जैसे समन्वयवादी कवियों के प्रयत्न के फलस्वरूप लगभग समाप्त-सा हो गया था तथा रीतिकाल के उस भौतिक वातावरण तक जिममें व्यक्ति को इस प्रकार के मूढम-चिन्तन का अवसर ही नहीं था, विष्णु भगवा राम और कृष्ण तथा शिव के समान गुणों से सम्पन्न कहना इसी और संकेत करता है। तीसरे मर्यादापुरुषोत्तम भगवान् राम की भक्ति रीतिकाल के मर्यादाहीन वातावरण में लगभग लुप्त हो चुकी थी, केवल राधा-कृष्ण की भक्ति का ही झोलवाला था। परन्तु इन दोनों को कवि लोग अपनी भुंगारिक रचनाओं में नायक-नायिका भी बना लेते थे। तब काम से प्रभावित मन को कंसे शान्ति मिलती? उसके लिए तो ऐसे देवता की अपेक्षा थी जो इससे मुक्ति देता सके; और चूँकि परम्परा से शिवजी भीतरदानी माने ही जाते रहे हैं<sup>१</sup> तथा उनकी काम आदि शक्तियों का नाशक भी कहा गया है<sup>२</sup>; अतः कवि ने यदि काम के बन्धीभूत अपने मन को उनके चरणों में लगाया है तो अनुचित नहीं किया। फिर उसने कहीं पर विष्णु भगवा राम और कृष्ण को शिव से निम्न तो नहीं कहा—‘रसराज’ की रचना के समय वह शिव को विष्णु का उपासक मानता ही था<sup>३</sup>; ‘सतसई’ की रचना के समय भी उसने इसी प्रकार से राधा-कृष्ण के प्रति भक्ति के महारम्य की स्थापना की है; देखिए—

१. दे० छोट्टर शनि द्रवत पुनि थोरे । सकल न देखि दीन कर जोरे ॥ (६)

—‘विनय पत्रिका’—सम्पादक श्री विवेकी हरि (संवल २००७ वि० का संस्करण)।

२. दे० काम भव मोघनं तामरस सोचनं वामदेवं भवे भाव गप्यं ॥ (१२)

वही ‘विनय पत्रिका’।

३. दे० प्यावं सुरासुर सिद्ध समाज महेसठु आदि महामुनि शानी ।

जोग में अंत्र में मंत्र में तंत्र में गावें सदा सुति सेस भवानो (१)

(रसराज)

१. भो मन तम तोमहि हरो राधा को मुख चन्द ।  
बड़े जाहि तखि सिधु लो नंदनेदन घानंद ॥१॥
२. भुंज गुंज के हार उर भुकुट मोर पर पुंज ।  
कुंज बिहारो बिहरिये मेरे ई मन कुंज ॥२॥
३. राधा मोहन ताल को जाहिन भावत नेह ।  
परियो मुठी हजार दस ताकी श्रीखनि सेह ॥४॥
४. मुरलीधर गिरिधरन प्रभु पीताम्बर घनस्याम ।  
दकी बिदारन कंस धरि चोर हरन अभिराम ॥७००॥  
(सतसई)

कहने का अभिप्राय यह है कि मतिराम के धार्मिक विचारों में जो सैद्धान्तिक और व्यावहारिक द्विविधा दृष्टिगोचर होती है, उसका कारण उनकी सदीप विचार-धारा नहीं, प्रत्युत परिस्थितियों के अनुसार उनका मानसिक विकास तथा उनकी धर्म-सम्बन्धी उदारता ही है। वास्तव में वे कृष्ण-भक्त वैष्णव ही थे और उनकी विचार-धारा पर मुख्यतः आचार्य बल्लभ के 'गुदादत्त' का प्रभाव रहा है। परन्तु कि उन्होंने बल्लभ-सम्प्रदाय का कट्टरता के साथ अनुसरण न कर अन्य सम्प्रदायों से भी प्रभाव ग्रहण किया है, इसीलिए यह भेद होता है। यह बात मतिराम के लिए नई नहीं है, सनातनी हिन्दुओं में प्रायः ऐसा होता है।

नैतिक-दृष्टि—व्यक्ति के जीवन का बाह्य पक्ष उसके आचरण हैं, जिनका नियमन अपने संस्कारों में ढली हुई उसकी नैतिक-दृष्टि किया करती है। रीतिकाल भारतीय समाज के इतिहास में नैतिकता की दृष्टि से घोर अघ.पतन का युग था; उस समय विनाशिता 'श्रद्धा' मात्र नहीं थी, अपितु जीवन का अनिवार्य अंग बन गई थी—सम्पूर्ण समाज भौतिक मूल्यों की ओर ही प्रवृत्त था; नारी का अस्तित्व भी योग्य वस्तु के निवाय और कुछ नहीं रह गया था। कहने की आवश्यकता नहीं कि ऐसे अघ्र वातावरण के प्रभाव से सामान्य व्यक्ति के लिए अपने चरित्र को रखा करना तक कठिन था; नैतिक-दृष्टि को संयत रखना तो दूसरी बात है। परन्तु आश्चर्य है कि मतिराम इस रसिकता में आचूड़ निमग्न रहने पर भी अपनी नैतिक-दृष्टि को स्थिर रख मके। उस समय बिहारी जैसे कवि केवल 'रतिरंग' में ही परलोक मुख निहित होने का नारा बुलन्द कर रहे थे, पर मतिराम ने स्पष्टतः जीवन के इस उच्छ्वन प्रवाह को नाराक ज्वाल कटकर<sup>१</sup>, नागर-प्रेम की चंचलता के प्रति अरुचि प्रकट करते हुए<sup>२</sup>, अग्रत्यक्ष रूप से जीवन में संयम और गाम्भीर्य के महत्त्व की स्थापना की है।

१. दे० जग जारन को जानियत जीवन में जंजाल । (६४६)

(सतसई)

२. दे० पारद सौ जंझि जौयंगो अति जंजेल यह प्रेम ॥ (२३६)

(रसराज)

रीतिकाल के अन्तर्गत परकीया प्रेम का वर्णन सबसे अधिक हुआ है—  
मतिराम भी किसी से पीछे नहीं रहे ; परन्तु इस विषय में उनका यह निश्चित मत था कि जिस सुख के लिए पुरुष पर-स्त्री-गमन करता है वह उसे अपने गार्हस्थिक जीवन में भी प्राप्त हो सकता है—

छोड़ि आपनो भौन तुम भौन कौन के जात ॥६६०॥

(सतसई)

इधर नारी के लिए भी उनका इसी प्रकार का संदेश था—

कोऊ कितेक उपाय करो कहूँ होत हैं आपने पीव पराए ॥१८६॥

(रसराज)

अर्थात् पर-पुरुष किसी भी प्रकार से सुख नहीं दे सकता, क्योंकि जो रस लेने आज नहीं आया है, कल दूसरी जगह भी जा सकता है—पर समाज में तुम्हें अपने सम्मान से हाथ धोना ही पड़ेगा ।

नारी समाज की अत्यन्त महत्वपूर्ण इकाई है, कारण उसके व्यवहार से समाज का स्वरूप किसी न किसी प्रकार प्रभावित होता ही रहता है । इसीलिए उसमें कतिपय गुणों की अपेक्षा की जाय, तो अनुचित नहीं । भारतीय समाज में उसके लिए जिन गुणों का होना अनिवार्य कहा गया है उनमें से सज्जा भी एक है और यह अनेक दृष्टियों से समाज को पतन से बचा सकती है । मतिराम ने इसके ऊपर बहुत बल दिया है । उनका विचार है कि सुन्दर पुरुष को देखकर नारी का उसकी ओर आकृष्ट हो जाना स्वाभाविक ही है, परन्तु जो अपनी सज्जा को फिर भी नहीं छोड़ती और कुल-मर्यादा का पालन करती है, वास्तव में वह धन्य है—

ते धनि जे बजराज सलें गृह काज करें अब लाज सँभारें ॥१७४॥

(ललितललाम)

इतना ही नहीं उन्होंने नारी के लिए इतना तक कह डाला है कि चाहे उसका पति नपुंसक ही क्यों न हो, किन्तु उसे अपने सम्मान तक की चिन्ता न करके पति की मर्यादा की रक्षा करनी चाहिए । इस आदर्श को वे जिस ढंग से प्रस्तुत करते हैं, वह अपने आपमें द्रष्टव्य है—

गुरुजन दूजे ब्याह को प्रतिदिन कहत रिसाइ ।

पति की पति राख बहू आपुन याँक कहाइ ॥६॥

(सतसई)

इसी प्रकार पुरुष के गुण के रूप में भी उन्होंने 'सज्जा' (=मर्यादा की रक्षा) को स्वीकार किया है—

(क) भोज की भूँछनि लाज रही मुख औरनि लाज हैं भार नबाए ॥२१५॥

(ललितललाम)

(ख) ऐसे सब सतक ते सकल सिकल रही

राय में सरम जंसे सलिल बरयाव में ॥४१॥

(ललितललाम)

संयम, गान्धीय और लज्जा के प्रतिरिक्त जिन तीन बातों के सम्बन्ध में भतिराम ने अपना मत दिया है, वे हैं—भाषण, प्रेम और उत्तरदायित्व। भाषण की सचुरता की प्रशंसा और दुष्ट-भाषण की निंदा तथा सज्जनों पर उसके प्रभाव न पड़ने की चर्चा तो सनातन-काल से चली आ रही है; भतिराम ने भी कतिपय छन्दों में कुछ इसी प्रकार के भाव व्यक्त किये हैं<sup>१</sup>, किन्तु वे सबसे अधिक भाषण की सरलता पर बल देते हैं। उनका कथन है कि जो भाषण अपने आपमें सरल है, वह कभी किसी को कष्ट नहीं पहुँचा सकता—बुद्ध तो वह भाषण अधिक पहुँचाया करता है जो अनराध के साथ-साथ कष्ट से भी युक्त हो<sup>२</sup>। ऐसे ही प्रेम के सम्बन्ध में वे यह तो कहते ही हैं कि पतंगे के समान यह आत्मोत्सर्ग-युक्त हो, किन्तु यह सम्भव तभी हो सकता है जब दोनों के मन मेलें न हों; यदि मन फटे हुए हैं तो वास्तविक प्रेम का होना सम्भव ही नहीं है<sup>३</sup>। बुरी संगत तथा धन के सम्बन्ध में उनके वही पुराने विचार हैं कि कुसंग से किंगो को ऊँचा स्थान नहीं मिल पाता<sup>४</sup> तथा धन के बढ़ने से विवेक का नाश हो जाता है<sup>५</sup>। परन्तु उत्तरदायित्व के विषय में उन्होंने अत्यन्त विलक्षण बात कही है और बहुत-कुछ उनके व्यक्तिगत अनुभव का परिणाम प्रतीत होती है। उनका कथन है कि जो व्यक्ति दूसरों के किये हुए का उत्तरदायित्व अपने ऊपर ले लेता है, वह वास्तव में सुख का भागी नहीं होता<sup>६</sup>। इसी प्रकार जो अपना उत्तरदायित्व दूसरों के ऊपर छोड़ देता है, वह भी सुख प्राप्त नहीं कर सकता क्योंकि वह व्यक्ति उसे कभी भी धोखा दे सकता है। इस सम्बन्ध में वे कहते हैं कि

१. दे० 'तल्लिजुल्लाम', छन्द सख्या १४४, २६६; 'सगमई', छन्द संख्या ६३, २६१, ६५६।

२. दे० सरल बात जाने कहा भान हरन की बात ।  
बंक भयंकर धनुष की गुन सिखवत उत्परात ॥६३८॥  
(सतसई)

३. दे० कोटि-कोटि भतिराम कहि जतन करो सब कोइ ।  
फाटे मन अरु दूष मै नेह न कबहूँ होइ ॥७०॥  
(सतसई)

४. दे० निहचै नखत निहारियत नयुनी मुकुत प्रकास ।  
कैसे करि पार्यँ वही भीचन नाक निवास ॥३२६॥  
(सतसई)

५. दे० अद्भुत या धन को तिमिर मोर्ष कहाँ न जाइ ।  
ज्यों-ज्यों मनगन भगमगत त्यो-त्यो प्रति अधिकाइ ॥६४॥  
(सतसई)

६. दे० कियो और को सब कछू मानि आपनो लेइ ।  
क्यों न सहै संताप जो भार आप सिर देइ ॥३३२॥  
(सतसई)



राजा को विरोध सतर्क रहना चाहिए और मंत्रियों के ऊपर काम छोड़ना अपने राज्य को दूसरे के हाथ में देना है<sup>१</sup> ।

कहने का अभिप्राय यह है कि भतिराम की नैतिक-दृष्टि एक ओर जहाँ प्रवृत्ति-मूलक है वहाँ दूसरी ओर उन निवृत्त-मूलक गुणों को भी नहीं त्यागती, जिनसे व्यक्ति को सुख-शान्ति मिलती हो। उनका केवल एक मत है और वह यह कि न तो ऐसा समाज-विरोधी कार्य करना चाहिए जिससे दूसरों को कष्ट प्राप्त हो और न ऐसा ही जो दूसरों के हाथों में पड़कर अपनी सत्ता ही खो बैठे—केवल ऐसा पवित्र जीवन ही अपेक्षित है जो सरल हो तथा अपने उत्तरदायित्व का जिसमें पूर्ण रीति से निर्वहण हो ।

१. दे० मंत्रिन के बस जो नृपति सो न सहत सुख साज ।

मनहि बाँधि हग देत हैं, मनकुमार को राज ॥३६४॥

(ललितललाम)

## अष्टम अध्याय

# मतिराम का प्रकृति और राज-वैभव-वर्णन

सौन्दर्य चाहे नैसर्गिक हो या मानवीय वह आकर्षण का केन्द्र प्रबल है और यही कारण है कि हमका स्थायी प्रभाव किसी न किसी रूप में द्रष्टा की अभिव्यक्ति का प्रमुख अंग बन जाता है। मतिराम का अधिकांश जीवन अपनी जन्म-भूमि बुन्देल-खण्ड की रमणीक वनस्थली और आश्रयदाताओं के राजसी ठाट देखने में व्यतीत हुआ, अतएव प्रकृति और राज-वैभव का वर्णन उनके काव्य में प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष रूप से यदि देखने को मिलता है, तो आश्चर्य नहीं। यहाँ पर हम इन दोनों प्रकार के वर्णनों की पृथक्-पृथक् परीक्षा करेंगे।

## प्रकृति-वर्णन

'प्रकृति' शब्द का अर्थ और प्रकृति-वर्णन की विधाएँ—'प्रकृति' शब्द साधारणतः तीन रूपों में ग्रहण किया जाता है। इनमें से एक तो व्यावहारिक है। इसके अन्तर्गत वे सभी दृश्यमान अदृश्य पदार्थ समझे जाते हैं जो मानव-सृष्टि से इतर हैं। अर्थात् जब तक इन पदार्थों के अस्तित्व में मनुष्य का हाथ नहीं रहता अथवा वे जब तक उसके भोग्य उपकरण नहीं बनते तभी तक प्रकृति कहे जा सकते हैं; इसके पश्चात् इन्हें मानव की 'रक्षा' अथवा उसके अधिकार में होने पर उसका 'वैभव' कहना ही अधिक उपयुक्त होगा। वन-खण्डों के सुन्दर निर्भर, कुटिल सरिताएँ, स्वेच्छा से विचरण करते हुए पशु-पक्षी इत्यादि सभी प्रकृति अथवा उसके अंग हैं। किन्तु यदि मनुष्य इसी प्रकार के जल-प्रपात का निर्माण करता है अथवा जल के किमी कृत्रिम प्रवाह की रचना करता है या किसी सिंघियापर में पशु-पक्षी एकत्र कर लेता है, तो उस दशा में इस प्रकार के दृश्य प्राकृतिक नहीं कहे जा सकते—दशक इन्हे अपने सप्रातीय की वारीगरी कहेंगे, या फिर उसके बुद्धिबल अथवा वैभव की प्रशंसा करके मौन हो जायेंगे; अधिक से अधिक इतना कह सकते हैं कि 'ये भी प्राकृतिक-से लगते हैं'। कहने की आवश्यकता नहीं कि 'प्रकृति' शब्द का यह रूप अपने आपमें अत्यन्त सीमित और स्थूल है।

हमका दूसरा रूप अपेक्षाकृत व्यापक और सूक्ष्म है तथा विज्ञान के अधिक निकट पहुँचता है। इसका क्षेत्र मानवोत्तर सृष्टि तक ही सीमित नहीं, मानव और उसके जीवन से अभिन्न चराचर जगत् तक व्याप्त है; किन्तु इसके अन्तर्गत बाह्य आकार की अपेक्षा पदार्थों के उन घर्षों पर अधिक बल दिया जाता है जो इन्द्रियों के विषय हैं—इनके द्वारा अनुभव किये जा सकते हैं। दूसरे शब्दों में इसकी परिभाषाओं के बीच अदृश्य पदार्थों के केवल वे स्थायी और सूक्ष्म गुण अथवा घर्ष होते हैं, जो

‘सृष्टि-सापेक्ष’ हैं; सृष्टि-सापेक्ष गुणों के अभाव में ‘प्रकृति’ शब्द का यह रूप अपना कोई अस्तित्व नहीं रखता। प्राणिमात्र का नैसर्गिक स्वभाव तथा जड़-वस्तुओं के अपरिवर्तनशील गुणों को वैज्ञानिक शब्दावली में इसी शब्द द्वारा अभिहित किया जाता है; और ये दोनों ही—अर्थात् प्राणिमात्र का नैसर्गिक स्वभाव तथा जड़-वस्तुओं के स्थायी धर्म सृष्टि-सापेक्ष हैं।

‘प्रकृति’ शब्द का तीसरा रूप अध्यात्म-क्षेत्र का है। इसके अनुसार जगत् का मूल कारण तो ईश्वर ही है, परन्तु इसकी उत्पत्ति उसकी ‘परा’ और ‘अपरा’ नामक दो प्रकृतियों द्वारा होती है<sup>१</sup> इनमें ‘परा’ अर्थात् चेतन प्रकृति तो जीवरूपा है और अपने भीतर समस्त जगत् को धारण करती है<sup>२</sup> तथा ‘अपरा’ अर्थात् अचेतन प्रकृति पंचभूत (अर्थात् पृथ्वी, जल, अग्नि, वायु और आकाश), मन, बुद्धि और अहंकार के क्रम से आठ भागों में विभक्त है<sup>३</sup>। साक्ष्य दर्शन के अन्तर्गत ईश्वर जैसे तत्त्व का कोई अस्तित्व नहीं है—‘पुरुष’ (आत्मा) और ‘प्रकृति’ को ही स्वीकार किया गया है, जिनके संयोग से इस सृष्टि की उत्पत्ति होती है<sup>४</sup>; पर वास्तव में ये दोनों ही प्रकृति के उक्त परा और अपरा रूपों से पृथक् नहीं कहे जा सकते—कारण, ‘प्रकृति’ त्रिगुण-मय, विवेक-शून्य, विषय-सामान्य (सबके उपभोग का विषय), अचेतन और प्रसवधर्मा है तथा ‘पुरुष’ इसके विपरीत<sup>५</sup>। ऐसी स्थिति में यह कहना ही पड़ता है कि ईश्वर-वादी आचार्यों की ‘प्रकृति’ एक और ईश्वर-सापेक्ष और दूसरी और सृष्टि-सापेक्ष होने के नाते अत्यन्त व्यापक और सूक्ष्म ही नहीं, प्रत्युत ‘प्रकृति’-विषयक उक्त दोनों व्याख्याओं को भी अपने में अन्तर्भूत कर लेती है। फिर भी इन तीनों रूपों का व्याख्या और वर्गीकरण की दृष्टि से अपना पृथक्-पृथक् महत्त्व है।

इस प्रकार क्षेत्र की व्यापकता और स्वरूप की सूक्ष्मता के आधार पर ‘प्रकृति’ के उपयुक्त तीनों रूप अपनी-अपनी सीमाओं में बद्ध हैं—एक केवल मानवेतर जड़-

१. दे० एतद्योनीनि भूतानि सर्वाणीरूपधारय ।

अहं कृत्स्नस्य जगतः प्रभवः प्रलयस्तथा ॥६॥

—‘गीता’ (गीता प्रेत, गोरखपुर से प्रकाशित)—अध्याय ७ ।

२. दे० अपरेयमितस्त्वन्यां प्रकृतिं विद्धि मे पराम् ।

जीव भूता महाबाहो यदेवं धार्यते जगत् ॥१॥

—वही ‘गीता’—अध्याय ७ ।

३. दे० भूमिरापोऽनलो वायुः सं मनो बुद्धिरिव च ।

अहंकार इतीयं मे भिन्ना प्रकृतिरष्टधा ॥४॥

—वही ‘गीता’—अध्याय ७ ।

४. दे० षड् ग्वन्धवदुमयोरपि संयोगस्तत्कृतः सर्गः ॥२१॥

—‘सांख्यतत्वकौमुदी’ (काशी संस्कृतमित्रीय द्वारा प्रकाशित)—मन् १६३७ ई० च ३ संस्करण १)

५. दे० त्रिगुणमविवेकिं विषयः सामान्यमचेतनं प्रसवधर्मा ।

व्यक्तं तथा प्रधानम् तद्विपरीतस्वभावं च पुमान् ॥११॥

—वही ‘सांख्यतत्वकौमुदी’ ।

चेतन समुदाय को प्रकृति कहता है, दूसरा जड़-चेतन समुदाय के परस्पर सापेक्ष गुण और स्वभाव को और तीसरा सृष्टि की उस उत्पादिका शक्ति को, ईश्वर-सापेक्ष और सृष्टि-सापेक्ष दोनों ही है। साहित्य के अन्तर्गत इन तीनों रूपों में 'प्रकृति' शब्द का व्यवहार होने के कारण किसी भी प्रकार का सीमा-बन्धन नहीं कहा जा सकता, परन्तु साहित्य-शास्त्र में जब इसे विशिष्ट वर्णन-पद्धति के साथ सम्बद्ध कर दिया जाता है, तो इसका क्षेत्र अपेक्षाकृत सीमित हो जाता है। उस स्थिति में समाज-सापेक्ष मानव-स्वभाव तथा उसके जीवन से अभिन्न जड़-चेतन पदार्थ प्रकृति-वर्णन में समा-विष्ट नहीं हो पाते—यद्यपि साहित्य में इस प्रकार के वर्णनों का अभाव नहीं है। वैसे सामान्यतः प्रकृति-वर्णन की जो छः स्थूल विधाएँ—आत्मन्वन, उद्दीपन, अप्रस्तुत, मानवीकरण, उपदेश और नीति के माध्यम तथा परमतत्त्व के आभास-रूप में स्वीकार की गई हैं<sup>१</sup>, वे किसी न किसी रूप में 'प्रकृति' शब्द की उपर्युक्त तीनों व्याख्याओं की परिसीमाओं के अन्तर्गत आ जाती हैं। आत्मन्वन-रूप में प्रकृति-वर्णन मुख्यतः कवि द्वारा मानवेतर जगत् का बिना किसी ब्राह्मी रूप-रंग के प्रस्तुत किया गया चित्र ही है। ऐसे वर्णनों में पदार्थों का उल्लेख इस प्रकार होता है कि उनका अस्तित्व मानव-मात्र से सर्वथा निलिप्त रहता है। सहृदय पाठक भी इसीलिए आश्चर्य की स्थिति में होकर इन वर्णनों द्वारा पदार्थों के वास्तविक रूप को देखने का-सा आनन्द प्राप्त करता है। उदाहरण के लिए—

दिवस का अवसान समीप था, गगन या कुछ सोहित हो धत्ता ।

तब-शिला पर राजती थी, कमलिनी-कुल-वत्सल की प्रभा ॥१॥

विपिन-बीच बिहंगम-बृन्द का कस निनाद विवर्धित था हुमा ।

ध्वनिमयी-विविधा-बिहगावली नाचती मध-मण्डल-मध्य थी ॥२॥

(प्रियप्रवास<sup>२</sup>—प्रथम सर्ग)

इन पंक्तियों में कवि जिस वातावरण का वर्णन कर रहा है, उससे वह सर्वथा पृथक् है। यद्यपि वह यत्र-तत्र उपस्थित भी होता है, पर थोड़े समय के लिए ही—वातावरण को स्पष्ट करने का उनका कार्य जैसे ही समाप्त होता है, वह अपने व्यक्तित्व को समेट लेता है। वन यही कारण है कि इस वर्णन को पढ़ने से सार्वकाल के वातावरण को देखने का-सा अनुभव होता है। प्रकृति का यही आत्मन्वन-रूप में वर्णन है। बहने की आवश्यकता नहीं कि ऐसे वर्णनों में कवि वैज्ञानिक के समान पदार्थों का विद्वेषणात्मक चित्र प्रस्तुत नहीं करना ; उनमें चित्रकार का-सा सदिष्ट चित्रण होता है, जिसमें रूप-रंग, यहाँ तक कि विशिष्ट ध्वनियाँ भी स्पष्ट हो जाती हैं।

उद्दीपन, अप्रस्तुत, मानवीकरण और उपदेश और नीति के माध्यम के रूप में प्रकृति-वर्णन के अन्तर्गत साधारणतः समाज-निरपेक्ष मानव-स्वभाव तथा मानवेतर पदार्थों के स्थायी गुणों का साथ-साथ अथवा अन्योन्याश्रित-रूप में वर्णन होता

१. दे० बरी 'हिन्दी काव्य में प्रकृति-चित्रण', पृ० ३१-७६ ।

२. ले० अश्वमेध सिंह उपाध्याय 'हरिऔध' (संस्कृत २०१० वि० का संस्करण) ।

है। अन्तर इन तीनों विधाओं में थोड़ा-सा है। उद्दीपन-रूप में मानव हृदय-गत स्थायीभावों तथा इतर पदार्थों के स्थायी गुणों का परस्पर सापेक्ष रूप से वर्णन होता है। पदार्थ अपने स्थायी गुण-विशेष के फलस्वरूप भाव जागृत करने का वातावरण उपस्थित करते हैं और वातावरण की उपस्थिति में भाव जाग्रत हो जाते हैं। इस प्रकार इन वर्णनों में एक के अभाव में दूसरे की सत्ता का कोई महत्व नहीं होता। देखिये—

यः कीमारुहः स एव हि धरस्ता एव चन्द्रपला—  
स्ते चोग्मोलितमालतीसुरभयः प्रोढ़ाः कदम्बानिताः ।  
सा चंदास्मि तथापि तत्र सुरतव्यापारतोला विषी  
देवारोषति धेतसी तप तले चेतः समुत्कण्ठते ॥१॥

[वही 'काव्य-प्रकाश'—प्रथम टरलास]

यहाँ पर वसन्त की रात्रि, वसन्तकलिकाओं की सुगन्ध से युक्त पवन तथा नर्मदा नदी के तट पर अवस्थित चेत की झाड़ी जैसे मानवेतर पदार्थों का मधुर वातावरण उपस्थित करने का धर्म और उस वातावरण में नायिका के हृदय में स्थायी रूप से वर्तमान 'रति' भाव जागृत होने के स्वभाव का परस्पर सापेक्ष रूप से प्रस्तुत किया गया चित्र है। प्रकृति का यही उद्दीपन-रूप में चित्र कहलाता है। इसी प्रकार—

चढ़ा असाढ़ गगन घन गाजा । साजा बिरह दुई बल गाजा ॥  
धूम स्याम घोर घन घाए । सेत धुजा शगु पाति दिखाए ॥  
सरग बीज जमकं धट्टे ओरा । बुन्द बान बरिसं घन घोरा ॥  
प्रदा साग बीज भुईं लेई । मोहि पिय बिनु को भावर देई ॥  
मौनं घटा बाइ धट्टे केरी । कस्त उबार भवन हौं घेरी ॥  
बाबुर मोर कोकिला पीऊ । करहि बेभ पट रहै न जीऊ ॥  
पुत नद्धर तिर ऊपर आवा । हौं बिनु नहि मंदिर को छाया ॥

(जायसी : पद्मावन<sup>१</sup>—नागमती-विशेष संज्ञ)

इसमें वर्षा ऋतु से प्रकृति-गत उत्पन्न भादक वातावरण और नागमती के हृदय में जागृत 'रति' भाव का परस्पर सापेक्ष रूप से प्रस्तुत किया गया चित्र है। प्रिय के अभाव में यह वातावरण भादक होता हुआ भी उठे कण्ठ दे रहा है, क्योंकि भादकता के अनुपात में उमका यह भाव तीव्रतर होता जा रहा है।

अप्रस्तुत-रूप में प्रकृति-वर्णन के अन्तर्गत यद्यपि मानवेतर पदार्थों के सूक्ष्म अथवा स्थूल गुणों का परस्पर किंवा मानव-सापेक्ष भावात्मक अथवा भौतिक जगत् के साम साम्य-वैषम्य प्रस्तुत किया जाता है, किन्तु अप्रत्यक्ष रूप से इस व्यापार के मूल में मनुष्य का विरोधी अथवा समान तत्त्वों की तुलना करने का स्वभाव ही विद्यमान रहता है। बात यह है कि सृष्टि-गत समस्त पदार्थों के धर्म मानव-स्वभाव-सापेक्ष ही हुआ करते हैं, इनसे सुख-दुःख, आनन्द-कण्ठ इत्यादि की प्राप्ति जिस मात्रा में

है। अन्तर इन तीनों विषाग्रों में थोड़ा-सा है। उद्दी-  
स्थायीभावों तथा इतर पदार्थों के स्थायी गुणों का प  
होता है। पदार्थ अपने स्थायी गुण-विशेष के फलस्वर  
वातावरण उपस्थित करते हैं और वातावरण की उपस्ति  
हैं। इस प्रकार इन वर्णनों में एक के अभाव में दूसरे की  
होता। देखिये—

यः कौमारहरः स एव हि वरस्ता एव  
स्ते चोन्मोलितमालतोसुरभयः प्रोडाः कदा  
सा चंवास्मि तथापि तत्र सुरतव्यापारसी  
रेवारोषसि वेतसी तद् तले वेतः समुत्  
[यही 'काव्य-

यहाँ पर वसन्त की रात्रि, वसन्तकलिकाधों की सुग  
नर्मदा नदी के तट पर अवस्थित वेत की झाड़ी जैसे मानयेतर  
वरण उपस्थित करने का धर्म और उस वातावरण में नायिका  
से वर्तमान 'रति' भाव जागृत होने के स्वभाव का परस्पर सापे  
गया चित्र है। प्रकृति का यही उद्दीपन-रूप में चित्र कहलाता

चढ़ा असाढ़ गगन घन गाजा। साजा बिरह बुँद  
धूम स्याम घोरं घन धाए। सेत धुजा बगु पाँ  
खरग बीज चमकं चहुँ ओरा। सुन्द बान यरिसं  
अदा लाग बीज भुईं सेई। मोहि पिय यिनु को  
घोर्न घटा घाइ चहुँ फेरो। फन्त उवाव मदन  
बाबुर मोर कोकिला पीऊ। करहि बेभ घट र  
पुख नखत्र सिर ऊपर भावा। हों किनु नहि मैदिर  
(जायसी : पदमावत)

इसमें वर्षा ऋतु से प्रकृति-गत उत्पन्न मादक वातावरण  
हृदय में जागृत 'रति' भाव का परस्पर सापेक्ष रूप से प्रस्तुत  
प्रिय के अभाव में यह वातावरण मादक होता हुआ भी उसे  
मादकता के अनुपात में उसका यह भाव तीव्रतर होता जा रहा  
अप्रस्तुत-रूप में प्रकृति-वर्णन के अन्तर्गत यद्यपि मा-  
अथवा स्थूल गुणों का परस्पर किंवा मानव-सापेक्ष भावात्म-  
के साथ साम्य-वैषम्य प्रस्तुत किया जाता है, किन्तु अप्रत्यक्ष  
मूल में मनुष्य का विरोधी अथवा समान तत्त्वों की तुलना का  
मान रहता है। बात यह है कि सृष्टि-गत समस्त पदार्थों के  
ही हुम्मा करते हैं, इनसे मुख-मुस, आनन्द-कष्ट इत्यादि की

मरने धाराध्य राम के मन्दिर, आसन, स्नान के लिए जल, चंद्र, नंदेय आदि भारतीय के लिए दीपक के रूप में प्रस्तुत करना उस परब्रह्म के विराट् रूप को प्रस्तुत करता है जो इस समग्र ब्रह्माण्ड में व्याप्त है। इसी प्रकार—

विद्व देव सविता या पूषा सोम मरुत चंचल पवमान ;  
 वरुण आदि सब धून रहे हैं किसके शासन में अन्तान ?  
 महानील इस परम ध्योम में अन्तरिक्ष में ज्योतिर्मान,  
 ग्रह, नक्षत्र और विद्युत्कण किसका करते-से संधान ।  
 दिए जाते हैं और निकलते आकर्षण में सिंचे हुए ;  
 तूण वीर्य सहलहे हो रहे किसके रस से सिंचे हुए ?  
 ('कानामनी'—'आशा' सर्ग)

यहाँ जितने भी पदार्थों के रूप, गुण और क्रिया का वर्णन है, वह कवि का मुख्य अभिप्रेत नहीं ; इनसे उसे जिस महान् शक्ति का आभास हुआ, उसी का उल्लेख करना उसका धनीष्ट है।

कहने का अभिप्राय यह है कि मानवोत्तर पदार्थों के स्थूल वर्णन को ही 'प्रकृति-वर्णन' कह देना अपने आपमें प्रकृति-वर्णन का अकुचित प्रयोग ही नहीं, भ्रान्त भी है। इसमें सन्देह नहीं कि मानवोत्तर पदार्थों का इन वर्णन-पद्धति में महत्त्वपूर्ण स्थान है, आलम्बन-रूप में इनका वर्णन करने की विधा भी है ; परन्तु इसके साथ ही मानव-मान का नैतिक स्वभाव तथा इन पदार्थों के मूलन और स्थायी गुण भयवा धर्म भी अपना विशिष्ट स्थान रखते हैं। इनके अभाव में प्रकृति-वर्णन की शेष विधाएँ या तो प्रकृति-वर्णन के आलम्बन-रूप तक सीमित रह जायेंगी भयवा उनका कोई महत्त्व न होगा। ऐतिहासिक साहित्य में ऐसे अनेक स्पष्ट उदाहरण हो जाते हैं, जहाँ पदार्थों की गलती को ही प्रकृति-वर्णन मान लिया गया है—उनके मूलन गुणों का मानव-स्वभाव के साथ वर्णन नहीं किया गया ; यही कारण है कि ये शृंगार रस के उद्दीपन बिनाव की सामग्री के स्थान पर हास्य की सामग्री बन गये हैं। कहना न होगा कि मानव-स्वभाव इस वर्णन-पद्धति में इतना महत्त्वपूर्ण स्थान रखता है कि परिस्थितियों में विगंध मोंड़ लेकर प्रकृति-वर्णन की नवीन प्रणाली का रूप धारण कर लेता है। इसीलिए यह निश्चय के साथ नहीं कहा जा सकता कि प्रकृति-वर्णन के कितने विधान हो सकते हैं और न यही कह सकते हैं कि अनेक कवि की रचनाओं में प्रकृति-वर्णन की उक्त सभी विधाएँ देखने को मिल सकेंगी।

हिन्दी-साहित्य में प्रकृति-वर्णन—हिन्दी साहित्य का अत्यन्त दुर्भाग्य है कि उसका जन्म और विकास ऐसी परिस्थितियों में हुआ, जिनके कारण उसमें प्रकृति को यह स्थान प्राप्त न हो सका जो संस्कृत-साहित्य में देखने को मिलता है। वीर-यापाकाल के अनिश्चित कालावसर में कवियों को युद्ध-वर्णनों के विषय जीवन के किसी और पक्ष का चिन्तन करने का अवसर तक न था, प्रकृति-वर्णन तो दूर की

यही प्रथम उद्वरण मे समुद्र घोर उसमे गिरती हुई सरिता का वणंन है। समुद्र में हिलोर उठती है जो सरिता के मुहाने के भीतर तक जाकर उसके जल को बरबस पीछे की ओर धकेल देती है; घोर फिर इसकी प्रतिध्वनिया होती है जिसके फलस्वरूप सरिता का जल भी इसके साथ खिचा भाकर समुद्र की अनन्त जल-राशि में विलीन हो जाता है। अपना जल समर्पित करके सरिता के जल को खींच लाने के समुद्र के व्यापार को कवि ने उस प्रगल्भ नायक के क्रिया-रूप में दर्शाया है जो प्रायःपूर्वक नायिका को अपने घर पर समर्पित करता है, पर ज्यों ही वह इसके लिए प्रस्तुत होती है, वह उसके अपघरो का पान करना आरम्भ कर देता है। समुद्र घोर सरिता—दोनों ही मानव-सृष्टि से इतर है। इन पर क्रमशः नायक घोर नायिका का आरोप ही उनका मानवीकरण करना है। इसी प्रकार द्वितीय घोर तृतीय उद्वरणों में चन्दन के वृक्ष घोर नदी-किनारे पर अवस्थित तिनके के ऊपर क्रमशः घृणितों को भी अपने जैसा आदरणीय बनाने तथा सरणागत-रक्षा जैसे मानवीय गुणों का आरोप किया गया है। यही कारण है कि ये पदार्थ मनुष्य के सहचर न होकर उसके लिए आदर्श प्रयत्न शिक्षक बन गए हैं। मानवेतर पदार्थों के साथ मानव-स्वभाव के नैतिक-पक्ष का सारोप वणंन प्रकृति को नीति और उपदेश का माध्यम बनाना ही कहलाता है।

जहाँ तक परमतत्त्व के आभास-रूप में प्रकृति-वर्णन का प्रश्न है, उसमें मानव-स्वभाव तथा मानवेतर पदार्थों के अतिरिक्त उम परमतत्त्व का भी आभास रूप में वर्णन होता है, जिसे दर्शनशास्त्रों में इस सृष्टि का नियामक कहा गया है। स्वभाव से जिज्ञासु मनुष्य जब पदार्थों को अपने समान ही सक्रिय देखता है, तो स्वतः उसे किसी ऐसी शक्ति का अनुभव होने लगता है, जो उससे ऊपर है। मानवेतर पदार्थों के रूप, गुण, क्रिया इत्यादि में इसी अनन्त शक्ति की अनुभूति की अभिव्यक्ति को ही प्रकृति का परमतत्त्व के आभास-रूप में वर्णन कह दिया जाता है। ऐसे वर्णनों में कवि का मुख्य अभिप्रेत पदार्थ न होकर उस परम सत्ता के आभास का उल्लेख करना ही होता है। उदाहरण के लिए, देखिए—

देव नभ मन्दिर में बंठार्यो पुहुमि पीठ  
सिगरे सलिल अह्वयाम उमहत हों ।  
सफल महीतल के फूल-फल-फूल-दल  
सहित सुगधन बढ़ावन चहत हों ॥  
अग्नि अनन्त ध्रुव दीपक अनन्त ज्योति  
जल घल धन्य वे प्रसन्नता सहत हों ।

भारत समोर घोर कामना न मेरे घोर  
आठो जाम राम तुम्हें पूजत रहत हों ॥<sup>१</sup>

इस छन्द में कवि द्वारा अनन्त आकाश, पृथ्वीमण्डल, समुद्र-सरितायो, वायु, पृथ्वीभर के फल-फूलों तथा सभी अग्नियो—समस्त प्राकृतिक पदार्थों को क्रमशः

१. दे० वही 'देव और उनकी कविता', पृ० ११५ से अग्रिम ।



अपने आराध्य राम के मन्दिर, आसन, स्नान के लिए जल, चँवर, नैवेद्य आदि आरती के लिए दीपक के रूप में प्रस्तुत करना उस परब्रह्म के विराट् रूप को प्रस्तुत करता है जो इस समग्र ब्रह्माण्ड में व्याप्त है। इसी प्रकार—

विश्व देव सविता या पूषा सोम मरुत चंचल पवमान ;  
 वरुण आदि सब घूम रहे हैं किसके शासन में अम्स्तान ?  
 महानोत्त इस परम ध्योम में अन्तरिक्ष में ज्योतिर्मनि,  
 ग्रह, नक्षत्र और विद्युत्कण किसका करते-से संधान ;  
 छिप जाते हैं और निकलते आकर्षण में सिधे हुए ;  
 तूख बोख सहलहे हो रहे किसके रस से सिधे हुए ?  
 ('कामायनी'—'आशा' सर्ग)

यहाँ जितने भी पदार्थों के रूप, गुण और क्रिया का वर्णन है, वह कवि का मुख्य अभिप्रेत नहीं ; इनसे उसे जिस महान् शक्ति का आभास हुआ, उसी का उल्लेख करना उसका अभिप्रेत है।

कहने का अभिप्राय यह है कि मानवैतर पदार्थों के स्थूल वर्णन को ही 'प्रकृति-वर्णन' कह देना अपने आपमें प्रकृति-वर्णन का सकुचित प्रयोग ही नहीं, भ्रामक भी है। इसमें सन्देह नहीं कि मानवैतर पदार्थों का इस वर्णन-पद्धति में महत्त्वपूर्ण स्थान है, आलम्बन-रूप में इनका वर्णन करने की विधा भी है ; परन्तु इसके साथ ही मानव-मात्र का नैसर्गिक स्वभाव तथा इन पदार्थों के सूक्ष्म और स्थायी गुण अथवा धर्म भी अपना विशिष्ट स्थान रखते हैं। इनके अभाव में प्रकृति-वर्णन की शेष विधाएँ या तो प्रकृति-वर्णन के आलम्बन-रूप तक सीमित रह जायेंगी अथवा उनका कोई महत्त्व न होगा। रीतिकालीन साहित्य में ऐसे अनेक स्थल उपलब्ध हो जाते हैं, जहाँ पदार्थों की गणना को ही प्रकृति-वर्णन मान लिया गया है—उनके सूक्ष्म गुणों का मानव-स्वभाव के साथ वर्णन नहीं किया गया ; यही कारण है कि ये शृंगार रस के उद्दीपन विभाव की सामग्री के स्थान पर हास्य की सामग्री बन गये हैं। कहना न होगा कि मानव-स्वभाव इस वर्णन-पद्धति में इतना महत्त्वपूर्ण स्थान रखता है कि परिस्थितियों में विरोध मोड़ लेकर प्रकृति-वर्णन की नवीन प्रणाली का रूप धारण कर लेता है। इसीलिए यह निश्चय के साथ नहीं कहा जा सकता कि प्रकृति-वर्णन के कितने विधान हो सकते हैं और न यही कह सकते हैं कि अनुक कवि की रचनाओं में प्रकृति-वर्णन की उक्त सभी विधाएँ देखने को मिल सकेंगी।

हिन्दी-साहित्य में प्रकृति-वर्णन—हिन्दी साहित्य का अत्यन्त दुर्भाग्य है कि उसका जन्म और विकास ऐसी परिस्थितियों में हुआ, जिनके कारण उसमें प्रकृति को वह स्थान प्राप्त न हो सका जो संस्कृत-साहित्य में देखने को मिलता है। वीर-गाथाकाल के अनिश्चित वातावरण में कवियों को युद्ध-वर्णनों के सिवाय जीवन के किसी और पक्ष का चित्रण करने का अवसर तक न था, प्रकृति-वर्णन तो दूर की

बात है। भक्तिकाल में अधिकांश कवि आध्यात्मिक गुणियों को मुलभाने में ही व्यस्त रहे—प्रकृति का वर्णन यदि उन्होंने किया भी तो उस पर दार्शनिक विचारों का बोझ इतना लाद दिया कि उसका स्वरूप ही स्पष्ट न रहा। सूर और तुलसी जैसे सगुण भक्त कवियों ने इस युग में यद्यपि प्रकृति के प्रति अपेक्षाकृत अधिक उत्साह दिखाया पर इसका अस्तित्व उनके आराध्य देवों तक ही सीमित रहा। आगे चलकर रीतिकाल के अन्तर्गत विलासी आश्रयदाताओं के मनोरंजन का साधन मात्र रहने के कारण कविता केवल स्त्री-पुरुष के सौन्दर्य और उनके उच्छल प्रेम तक ही सीमित रह गई; अतः प्रकृति को शारीरिक सौन्दर्य की व्यञ्जना तथा भावोद्दीपन के उपकरण-रूप में ही ग्रहण किया जा सका। इधर आधुनिक काल में छायावादी कवियों का इस ओर सबसे अधिक ध्यान रहा पर जीवन की समस्याओं के सघात ने साहित्य में प्रवेश करके इस प्रवाह को अवरुद्ध कर दिया।

### मतिराम का प्रकृति-वर्णन

रीतिकालीन कवियों की शृंगारिक-प्रवृत्ति के अनुरूप मतिराम की अधिकांश रचनाएँ शृंगारिक हैं और इनमें भी मुख्यतः नायक-नायिकाओं के भावों तथा उनके रूप सौन्दर्य का चित्रण होने के कारण प्रकृति की स्थिति उद्दीपन और अप्रस्तुत-रूप में ही ग्रहण की गई है। किन्तु फिर भी उन्होंने इनके अतिरिक्त प्रकृति-वर्णन की अन्य विधाओं की भी उपेक्षा नहीं की—यद्यपि ये परिमाण में न्यून हैं। देखिये—

आलम्बन—रीतिकाल के अन्तर्गत आलम्बन-रूप में प्रकृति-वर्णन बहुत कम हुआ है। इसका मुख्य कारण जैसा कि शुक्लजी ने भी कहा है<sup>१</sup>, यही है कि इस युग के कवि संस्कृत-आचार्यों के प्रभाव से प्रकृति को उद्दीपन यथवा अलंकरण-सामग्री तक ही सीमित रखते रहे। मतिराम ने भी इसी प्रवाह में प्रकृति के विभिन्न उपादानों को उद्दीपन के सभार रूप में स्वीकार किया है<sup>२</sup>, किन्तु जब वे किसी प्राकृतिक दृश्य का वर्णन करने लगते हैं, उस समय उनकी यह मान्यता पीछे रह जाती है। उस स्थिति में वे किसी प्रकार के मानवीय भाव का आरोप न कर उस दृश्य के विशुद्ध रूप को साथ अपना तादात्म्य स्थापित कर लेते हैं। कड़ाके की धूप में गाँव के आस-पास की भूमि तथा उसके ऊपर बादलों के समान छाये हुए धूल के बबुलर चाहे किसी को सुख न पहुँचावें, पर हमारा कवि यह देखकर अपने नेत्रों को अवश्य शीतल कर लेता है—

प्रोषम हूँ रवि तपत हूँ रहे जलद जनु भूमि ।  
तपी दृगनि शीतल करे गाँव निकट की भूमि ॥२२६॥  
(सप्तसर्ग)

१. दे० 'रस मोगसि'—ले० आचार्य रामचन्द्र शुक्ल (प्रथम संस्करण), पृ० ११२।

२. दे० चन्द कमल चन्दन अगर श्रुतु वन बाग बिहार  
उद्दीपन शृंगार के जे उज्जल सभार ॥२८४॥  
(रसराज)

इसी प्रकार वसंत ऋतु में भ्रमर और कोकिल-कुंजों से सदी हुई सुरभित  
भात्रमजरी उसके नेत्र और घ्राण दोनों को ही तृप्त कर देती है—

भौर भाँवरें भरत हैं कोकिल कुल भंडरात ।

या रसाल की मंजरी सौरभ सुभ सरसात ॥१६६॥

(सतसई)

कहने की आवश्यकता नहीं कि ऐसे वर्णनों में हमारा कवि पदार्थों के सश्लिष्ट  
चित्रण की ओर ध्यानस्त सजग रहा है, इसीलिए इनका अन्तिम प्रभाव रसात्मक है ।

उद्दीपन—अपनी मन स्थिति से प्रभावित होकर व्यक्ति का स्वभाव विशिष्ट  
रूप में प्रकट हुआ करता है । पीछे निवेदन किया जा चुका है कि उद्दीपन-रूप में  
प्रकृति-वर्णन के अन्तर्गत मानव-स्वभाव और मानवेतर पदार्थों के स्थायी गुणों का  
परस्पर सापेक्ष-रूप से चित्रण होता है । अतः यह स्वाभाविक ही है कि इस विधा के  
अन्तर्गत आश्रय की मनोदशा के अनुरूप ही प्रकृति के गुण, रूप इत्यादि प्रस्तुत किये  
जायें । सत्कृताचार्यों ने शृंगार रस के दो पक्ष स्वीकार किये हैं—संयोग और वियोग;  
जिनमें से एक सुखारम्भक है और दूसरा दुःखारम्भक । रीतिकाल के लगभग सभी शृंगारी  
कवियों ने इन दोनों पक्षों को ध्यान में रखकर ही प्रकृति के विभिन्न उपादानों का  
वर्णन किया है—प्रिय के संयोग होने की दशा में अथवा भविष्य में ऐसा होने की  
आशा होने पर प्रकृति के सुखारम्भक रूप और विपरीत दशा में उसके कष्टसाध्य रूप  
की अभिव्यक्ति में ही उन्होंने अपनी सफलता समझी है । मतिराम भी भाव-विश्लेषण  
के कवि होने के नाते संयोग-वियोग-जन्य मनोदशाओं के अनुकूल प्रकृति-वर्णन करने  
की दृष्टि से कम सजग नहीं रहे ।

अस्तु, संयोग अर्थात् नायक-नायिका के शारीरिक और मानसिक नैकद्वय की  
स्थिति उनमें एक विशेष प्रकार के उत्साह का संचार करती है, जिसे द्रुत करने में  
प्रकृति का अपना विशिष्ट योग होता है । उस समय मानवेतर पदार्थों की उपस्थिति  
उसके मनोनुकूल ही नहीं होती, प्रत्युत दोनों के भोग का उपकरण बन जाती है ।  
इसीलिए सरस चाँदनी अथवा केवड़े की मादक सुगन्धि यदि उनमें मिलन की इच्छा  
उत्पन्न करे, तो आश्चर्य ही क्या ?—

फूल चमेली को सरस चाँदनी लीये हाथ ।

सरस चाँदनी घ्राज की भेरे रहिये नाथ ॥१७॥

हाथ लिये ते केवरो मोढ़े मारत काम ।

गहन करहु जनि पेट भरि घ्राज करो आराम ॥१८॥

(फूजमंजरी)

किन्तु संयोग की अपेक्षा भविष्य में संयोग होने की आशा चित्त में और भी  
अधिक द्रुति उत्पन्न करती है और यदि प्रकृति ही इसके लिए प्रेमियों को आश्रय देने  
वाली हो, तो उन्हें जितना उत्साह इसे देखकर होगा उतना संभवतः घोर परिश्रम  
करने वाले कृपक को भी अपने हरे-भरे खेत देखकर न हो । अरहर और ज्वार के

लहलहाते खेत मतिराम की परकीयाओं को इसीलिए उत्लसित करते हैं कि भविष्य में ये उनके सहेट-स्थल होंगे—

बरपा श्रुतु बीतन लगी प्रतिदिन सरप उबोति ।

सहलह जोति जुवार की भर गँवारि की होति ॥१०॥

सूखी सुता पटेल की सुखी ऊखनि पेलि ।

अब फूली-फूली फिर फूली भरहर देखि ॥६७॥

(सतसई)

कहना न होगा कि इस उत्सास की चरम सीमा उस समय होती है जब संयोग बहुत निकट होता है। इस अवस्था में प्रकृति के वे उपकरण जो सामान्य व्यक्ति के लिए कष्टकर होते हैं, वे भी प्रेमी के लिए सुखात्मक बन जाते हैं। दोपहर की धूप में अभिसार के लिए जाने वाली परकीया के लिए यह अवसर इसी कारण सुखमय हो जाता है क्योंकि एक ओर यह समय उसे लोक-दृष्टि से बचाता है और दूसरी ओर उसे अपने प्रिय से मिलने का उत्साह उत्पन्न बना रहा है। मतिराम ने इसका वर्णन जिस ढंग से किया है, वह अपने आपमें द्रष्टव्य है—

ग्रीष्म ऋतु की दुपहरी चली बाल बन कुंज ।

अंग सपटि तीछन सुएँ, मलय-पवन ॥ पुंज ॥२०२॥

(रसराज)

यह बात तो रही संयोग-पक्ष में प्रकृति के उद्दीपन-रूप में वर्णन की। जहाँ तक वियोग-पक्ष का प्रश्न है, उसमें प्रकृति का वर्णन नितान्त भिन्न होता है। बात यह है कि जीवन का संयोग-पक्ष भावात्मक है और वियोग-पक्ष अभावात्मक। प्रिय का वियोग उसके अभाव की अनुभूति-मात्र है, जिसकी तीव्रता उस समय और अधिक हो जाती है, जब उसकी उपस्थिति नितान्त आवश्यक हो जाय। प्रकृति द्वारा उपस्थित किया गया मधुर वातावरण इस अभाव को सबसे अधिक उत्कृष्ट बना देता है। वर्षा-रम्भ में पति के आगमन का कोई सदेह प्राप्त न होने के कारण नायिका ने जिस प्रकार से उस अभाव के भावी प्रभाव का अनुभव किया, मतिराम ने उसे अत्यन्त सुन्दर ढंग से व्यक्त किया है—

धुरवानि की धावनि मानो अनंग की तुंघ धुजा कहुरान लगी ।

नभमण्डल हूँ छितिमण्डल छूँ धनबा की छटा छहरान लगी ॥

‘मतिराम’ समोर लगे सतिका बिरही बनिता यहरान लगी ।

परदेस में पीव सदेस न पायो पयोद-धटा धहरान लगी ॥३६७॥

(रसराज)

अभी तो केवल इतना ही है कि प्रिय के आगमन की सूचना नहीं मिली ; उसके आगमन की सूचना प्राप्त होने तथा आगमन की आशा नहीं टूटी, इसी कारण यह अभाव तीव्र नहीं हुआ। किन्तु आवश्यकता के समय जब इस अभाव-भूति की आशा न रहे, तो अनुभूति और भी अधिक तीव्र हो जाती है। वर्षा ऋतु ने सहेट-

स्यल के नष्ट होने पर नायिका के रोने का वर्णन मतिराम ने जिस प्रकार से किया है, वह द्रष्टव्य है—

झाई श्रुतु पावस प्रकास भाठी बितन में  
 सोहत स्वरूप जलधरन की नीर की ।  
 'मतिराम' सुकवि कदंबन की बास जुत  
 सरस ब्याधं रस परस समीर को ॥  
 भौन ते निकसि बृषभानु की कुमारि देख्यो  
 ता समे सहेट को निकुंज गिर्यो तोर की ।  
 नागरि के नैननि तं नीर को प्रवाह बढ्यो  
 निरसि प्रवाह बढ्यो जमुना के नीर को ॥८६॥  
 (रसराज)

सहेट-स्यल के जलमग्न होने पर प्रिय-मिलन का सम्भव न होना नायिका के मन में अभाव तो जागृत करेगा ही, पर अधिक नहीं, क्योंकि पोंड़े समय में दूसरा स्थान बनाया जा सकता है ; परन्तु मिलने-जुलने को प्रकृति का मधुर वातावरण जब उत्कट बन रहा हो तो उसके कष्ट की अनुभूति और भी बढ़ जायगी । आगे चलकर एक वह अवस्था भी हो सकती है कि संयोग-वश में जो प्रकृति अपने मधुर वातावरण द्वारा आनन्द में डूबि करती थी अब कष्टकर प्रतीत होने लगे । शरद् श्रुतु की चाँदनी का माधुर्य प्रिय के अभाव में नायिका को कितना कष्टकर हो सकता है, वह मतिराम के इस ध्वन में देखा जा सकता है—

बली 'मतिराम' प्रान प्यारे को बितन घात  
 नंसुक निहारि के बितारि काज घर की ।  
 पियरो बदन दुल्ल हियरे सभाय रह्यो,  
 कुंजन में भयो न मिलापु गिरधर की ॥  
 बितरे बिलासु वे बिलास गयो हासु, दायो  
 सुन्दरि के तन में प्रताप पंचसर की ।  
 तीधन कुन्हाई नई प्रीयम को घामु भयो  
 भौसम पियूषभानु भानु दुपहर की ॥१५१॥  
 (रसराज)

इस कष्ट की चरम सीमा उस समय होती है जब उसके दुःखमय क्षणों में प्रकृति अपने उसी स्वरूप को लेकर प्रस्तुत हो जो उसके सुखमय क्षणों में या तथा बार-बार उस सुख का स्मरण कराए । प्रिय के मिलन की आशा न रहने पर वे निकुंज जो किसी समय सुखमय थे, अब नायिका के भावों को कितने उच्छ्वासमय बना देते हैं—

द्वी मनमोहन सों 'मतिराम' सुकेति करी अति आनंद यारो ।  
 तेई सता द्रुम देखत दुःख चले घँसुवा घँसियानि ते भारी ॥

आवति हों जमुना-तट कों नहि जानि परं बिछुरे गिरपारो ।

जानति हों सखि आवन चाहत कुंजनि तं कढ़ि कुंज बिहारो ॥११८॥

(रसराम)

अतीत में प्रिय जिन कुंजों के पीछे से निकलकर नायिका के साथ प्रेमालाप करता था, वे तो अब भी ज्यों के त्यों वर्तमान हैं, पर वह सदा के लिए बिछुड़ गया, यही कारण है कि इन्हे देखकर नायिका के अन्तःपट पर अतीत के सुखमय क्षण नाचने लगते हैं। प्रकृति द्वारा उद्बुद्ध की गई यह अतीत की स्मृति प्रिय के अभाव को और भी कष्टकर बना दे तो आश्चर्य नहीं।

उद्दीपन-रूप में प्रकृति-वर्णन की इन मनोवैज्ञानिक परिपाटी को रीतिकालीन कवियों ने एक और प्रकार से ग्रहण किया है। इसमें नायक-नायिका की संयोग-वियोग-जन्य मनोदशा के अनुरूप प्रकृति का प्रभाव व्यक्त करने के स्थान पर प्रकृति के उद्दीपक वातावरण के चित्रण द्वारा भावी संयोग अथवा वियोग की आशा से होने वाली उनकी मन-स्थिति को बताने का प्रयास किया गया है। इस परिपाटी का मुख्य विषय वियोग-पक्ष रहा है, जिसके व्याज से लगभग सभी रीतिकालीन कवियों ने पङ्क-श्रु और बारहमासे का वर्णन भर-पेट किया है। मतिराम ने इस रीति का पूर्णतः निर्वाह तो नहीं किया, किन्तु अपने समकालीनों के प्रभाव से एकाध छन्द श्रु-वर्णन विषमक लिख डाला है। वसन्त श्रु के वर्णन का छन्द देते हैं—

मलय समीर लागी चलन सुगन्ध सीरो

पथिकन कीने परदेसन सं आवने ।

‘मतिराम’ सुकवि समूहनि सुमन फूले

कोकिल मधुप लागे बोलन सुहावने ॥

आयो है वसन्त भए पल्लवित जसजात

तुम लागे घतिबे की चरवा चलावने ।

रावरी तिया को तरवर, सरवरन के

किसल-कमल ह्वै हैं बारक बिद्यावने ॥११०॥

(रसराम)

वसन्त श्रु में प्रकृति सबसे अधिक कामोद्दीपक होती है, और यह स्वाभाविक ही है कि उस समय प्रिय का अभाव कष्टमाध्य हो। प्रस्तुत उद्धरण के अन्तर्गत प्रकृति के कामोद्दीपक उपकरणों के उल्लेख द्वारा नायक-नायिका की भावी-मनोदशा की कल्पना की गई है। इसी प्रकार—

बेलिन सौ लपटाय रहो है तमालन की धवली अति कारो ।

कोकिल केकी कपोतन के कुल केलि करे जहँ आनंद भारी ॥

सोच करो जिन होहु सुखी ‘मतिराम’ प्रबीन सब नर-नारी ।

मंजुल बंजुल कुंजन में घन पुंज सखी समुरारि तिहारी ॥८६॥

(रसराम)

यहाँ पर प्रकृति के उद्दीपक वातावरण में प्रिय-मिलन से नायिका के भावी सुख की ध्वंजना है।

किन्तु इस प्रकार के वर्णनों का सबसे बड़ा दोष यह है कि इनमें प्रकृति का उद्दीपक गुण व्यंग्य न होकर वाच्य हो रह जाता है ; इसीलिए कभी-कभी आलम्बन की मनोदशा का पूरा चित्र अंकित न होने से प्रकृति-वर्णन केवल वस्तु-परिगणन मान ही रह जाता है। इसका एक उदाहरण मतिराम की रचनाओं में भी देखने की मिल जाता है—

दूसरे की बात सुनि परत न ऐसी जहाँ  
कोकिल कपोतन की धुनि सरसाति है।  
छाड़ रहे जहाँ द्रुम बेलनि सों मिलि  
'मतिराम' मलि-कुतन मँझ्यारी अधिकाति है ॥  
मक्षत-से फूल रहे फूलन के पुंजघन  
कुंजन में होति जहाँ दिन हो में राति है।  
ता घन की बाट कोऊ संग न सहेसो साथ  
कैसे तू मकेसो दधि बेचन की जाति है ॥२६७॥  
(रसरज)

यहाँ पर सहेट-स्थल का वर्णन है। वक्ता चतुर नायक माना गया है, इसी-लिए उसके द्वारा किया गया प्रकृति-वर्णन उद्दीपन-रूप में ध्वनित होता है, भ्रम्यया इसमें कोई भी उक्ति ऐसी नहीं है जो नायक अथवा नायिका के रतिभाव की ओर संकेत करती हो। 'दबेली जाति है' से भय व्यक्त हो सकता है, किन्तु यहाँ पर प्रकृति का जो वर्णन है वह भयानक नहीं, अतः यह भय के उद्दीपक-रूप में भी ग्रहण नहीं किया जा सकता। ऐसी स्थिति में यह वर्णन वस्तु-परिगणन की सीमा से बाहर नहीं जा सकता।

अप्रस्तुत—प्रकृति-वर्णन की विधाओं में से मतिराम ने प्रकृति का सबसे अधिक उपयोग अप्रस्तुत-रूप में ही किया है। यो तो ऐतिहासिक के लगभग सभी भृंगारी कवियों ने अपनी रचनाओं की प्रभावोत्पादक बनाने के हेतु इस विधा का आश्रय लिया, किन्तु उनमें से अधिकांश का अप्रस्तुत-विधान प्रकृति से जुने हुए कतिपय परम्परागत उपमानों तक ही सीमित रह गया है। मतिराम की इस दिशा में सबसे बड़ी विशेषता यह रही है कि उन्होंने अपनी सफलता के लिए एक ओर जहाँ नवीन उपमानों का चयन किया है, वहीं दूसरी ओर परम्परागत उपमानों का सर्वथा बहिष्कार न कर उन्हें नवीन ढंग से प्रस्तुत करने का प्रयास किया है तथा इसके साथ ही साथ प्रभाव-साम्य की ओर भी उनका विशेष ध्यान रहा है। यही कारण है कि उनके उपमान—या मूर्त और क्या अमूर्त सभी प्रकार के पदार्थों, यहाँ तक कि भावों तक की वास्तविक अनुभूति कराने में समर्थ हैं।

मूर्त पदार्थों के लिए प्राकृतिक पदार्थों को अप्रस्तुत-रूप में प्रस्तुत करते

मतिराम का आग्रह मुख्यतः दोनों के स्थूल रूप, गुण, क्रिया इत्यादि में से किसी एक की दृष्टि से प्रभाव-साम्य की ओर रहा है। उदाहरण के लिए, देखिए—

सेत वसन की चाँदनी परत गुलाल सुरंग ।

मानो सुर सरिता मिलति सरसुति तरल तरंग ॥४४८॥

(सतसई)

प्रस्तुत वर्णन के अन्तर्गत श्वेत वस्त्र की चाँदनी तथा उस पर गिरते हुए गुलाल के लिए क्रमशः गया और उससे मिलती हुई सरस्वती नदी की सम्भावना की गई है, जिसका मूलाधार प्रस्तुताप्रस्तुत का रूप-साम्य है। इसी प्रकार—

बिरह तबे तिय-कुचनि तौ भँसुवा सकत न धाढ़ ।

मिरि उड़गन ज्यों गगन तें बीचहि जात बिलाइ ॥४६६॥

(सतसई)

यहाँ पर नायिका के आँसुओं (प्रस्तुत) तथा आकाश से गिरने वाले तारों (अप्रस्तुत) के बीच में ही विलीन हो जाने के गुण-साम्य का कथन है। ऐसे ही—

ज्यों-ज्यों परसत लाल तन त्यों-त्यों राखे गोय ।

नवल-बधू डर राज सें इन्द्र-बधू सो होय ॥२६॥

(रसरान)

इसमें नायिका (प्रस्तुत) और वीरबहूटी (अप्रस्तुत) का केवल गुण-साम्य ही नहीं दर्शाया गया, क्रिया-साम्य भी है। अपनी स्वतन्त्र-प्रवस्था में वीरबहूटी के ऊपर कुछ ऐसी नैसर्गिक आभा होती है कि उसका वर्ण अधिक लाल प्रतीत नहीं होता ; किन्तु उसका जैसे-जैसे स्पर्श करते जायें, उसकी यह कान्ति क्षीण होने के साथ-साथ गहरे लाल रंग में परिणत होती जायगी तथा वह स्वयं भी डर के कारण अपने अंगों का संकोच करती जायगी। हमारे कवि ने नायिका की अवस्था ऐसी ही प्रदर्शित की है। उसका पति उसे जितनी बार स्पर्श करता है, वह लज्जा से भारभूत तथा डर के कारण संकुचित होती जाती है। कहना न होया कि मतिराम के इस प्रकार के सटीक उपमान हिन्दी कविता के लिए नवीन ही नहीं अपने आपमें अत्यन्त विलक्षण भी हैं।

अमूर्त पदार्थों अथवा भावों के लिए भी मतिराम ने प्रकृति के मूर्त पदार्थों का ही चयन किया है, किन्तु इस ओर वे दोनों के रूप, गुण और क्रिया की सूक्ष्मता की ओर सजग रहे हैं। वानगी के लिए उदाहरण देते हैं—

(१) पानिष अमल की भलक भलकन लागी

काई सो गई है सरिकाई कड़ि अंग ते ॥२२॥

(रसरान)

(२) हाहा कं निहोरे हूँ न हेरति हरिन ननी ।

काहे को करत हठ हारिल को लकरी ? ॥२३॥

(रसरान)



(३) भरो भाँवरे साँवरे रास रसिक रस जान ।

उनहीं में मति भ्रमति है ह्वं बोंडर को पान ॥२३६॥

(रसराम)

इन तीनों उद्धरणों में लड़कपन, हठ और मतिभ्रम के लिए क्रमशः कोई, हारिल की लकड़ी तथा बवंडर के पत्ते की अप्रस्तुत-रूप में योजना द्वारा प्रस्तुत-अप्रस्तुत के रूप, गुण और क्रिया साम्य को प्रदर्शित करने का प्रयास है। प्रथम उद्धरण के अन्तर्गत केवल इतना ही दर्शाया गया है कि युवावस्था के भागमन तथा लड़कपन के चले जाने पर नायिका के शरीर में कान्ति का संचार ठीक उसी प्रकार हुआ है जैसे जल के ऊपर आवृत्त काँच के हट जाने पर उसका स्वरूप उज्ज्वल हो जाता है। दूसरे उद्धरण में कवि का प्रयत्न यह दिखाने का है कि नायिका अनेक प्रयत्न करने पर भी अपने हठ को बँसे ही नहीं छोड़ रही जैसे कि हारिल पक्षी बँठने के लिए अपने पंखों में दबाई हुई लकड़ी को नहीं त्यागता। इसी प्रकार तीसरे उद्धरण में कृष्ण के साथ किये गये रास में नायिका की स्थिति बवंडर में चक्कर काटते हुए पत्ते के समान ही नहीं बताई गई प्रत्युत इससे उस रास की भाँवरे तथा बवंडर के भँवर की समता की ओर भी संकेत है।

अमूर्त पदार्थों अथवा भावों की तीव्र अनुभूति कराने के लिए एकत्र किये गये प्रस्तुतों के रूप, गुण, क्रिया इत्यादि की सूक्ष्मता की ओर हमारे कवि का आग्रह कभी-कभी इतना अधिक हो जाता है कि वह प्रकृति के सूक्ष्म पदार्थों का चयन करने का प्रयास करता है। देखिए—

पिय भायो नव बाल लन बाढ़्यो हरष विलास ।

प्रथम बारि बुँदन उठै उषो बसुमती सुवास ॥२३७॥

(रसराम)

यहाँ पति के भागमन पर नायिका के मन में उत्पन्न उल्लास के लिए प्रथम वर्षा के समय पृथ्वी से उठने वाली सीधी गन्ध को अप्रस्तुत-रूप में ग्रहण किया गया है, जो अपने आपमें केवल प्राण का विषय होने के कारण अपेक्षाकृत सूक्ष्म है। इसके साथ ही साथ कल्पना का धनी हमारा कवि इस विधान के द्वारा यह और ध्वनित कर देता है कि भर जेठमास में तपने के पश्चात् वर्षा-जल के प्रथम मिलन पर पृथ्वी से उठने वाली यह सीधी वास वस्तुतः उसके द्वारा व्यक्त किया गया अपना उल्लास ही है। ऐसी स्थिति में प्रकृति का यह वरुण मानवीकरण की परिसीमाओं के अधिक निकट हो जाता है। जो हो।

अमूर्त प्रस्तुत के लिए यह आवश्यक नहीं कि अप्रस्तुत सूक्ष्मता की ओर ही केन्द्रित रहे ; कभी-कभी स्थूल अप्रस्तुत भी भावों अथवा अमूर्त पदार्थों की अनुभूति कराने में अत्यन्त समर्थ सिद्ध होते हैं। मतिराम को जब भी ऐसा सुयोग मिला है, उसका उन्होंने पूरा लाभ उठाया है। नायिका के हास्य के लिए उन्होंने चमेली के पुष्पों की वर्षा की अप्रस्तुत-रूप में जिस प्रकार से योजना की है, वह अपने आपमें द्रष्टव्य है—

हंसत बात के बदन में यों छवि कल्ल भूतल ।  
 फूली धूपक बेति तं भरत चमेली-फूल ॥२०३॥  
 (ललितललाम)

नायिका का सहज हास्य—उसकी दंत-यक्ति का खिलना अवश्य ही चमेली के विकसित पुष्पों के समान है ; कवि इन पुष्पों की वर्णों के उल्लेख द्वारा यह अनुभूत करा देना चाहता है कि उसका हास्य कितना भादक है ।

प्रकृति से गृहीत परम्परागत अप्रस्तुतों का जहाँ तक प्रश्न है, ये अपने प्रसिद्ध गुणों के कारण पदार्थों के बंसे ही गुणों की अनुभूति कराने में सबल है और इसीलिए किसी भी प्रकार के परिष्करण की अपेक्षा नहीं रखते । परन्तु इनकी पुनरावृत्ति अपने आपमें दुर्बल हो जाया करती है । मतिराम ने इसी पुनरावृत्ति से अपनी रचनाओं को बचाने के हेतु इस प्रकार से अप्रस्तुतों को ग्रहण करने पर भी उन्हें अपने ढंग से प्रस्तुत किया है । देखिए—

आनन पूरनचन्द लसं धरबिंद बिलास बिलोचन पेखे ।  
 भम्बर पीत लसं चपला छवि अम्बुद मेचक अग उरेखे ॥२७६॥  
 (रसराज)

इसमें कृष्ण के मुख, नेत्र, वस्त्र तथा वर्ण के लिए परम्परा से प्रचलित उपमानों का चयन है, जिनका सौन्दर्य ही इसमें निहित है कि ये एक साथ एकत्र किये गए हैं । इतना ही नहीं कभी-कभी यह कवि एक ही पदार्थ के लिए अनेकों परम्परागत उपमानों की योजना एक स्थान पर कर देता है और इस व्यापार में उसका उद्देश्य अनुभूति को तीव्र करना ही होता है । नायक की प्रतीक्षा करती हुई नायिका के नेत्रों की अवस्था उस समय कैसी है, यह जिस प्रकार से चित्रित किया गया है, वह अपने आपमें देखने योग्य है—

पीतम बिहारी की निहारिबे को बात ऐसी  
 चहूँ और दीर्घ दृगन करी बीर हैं ।  
 एक और मीन मनो एक और कंज-पुंज  
 एक और खंजन चकोर एक और हैं ॥१६३॥  
 (रसराज)

यहाँ नेत्रों के लिए मीन, कंज, खंजन और चकोर—ये चार उपमान एक साथ दिये गए हैं । मीन अपनी दीर्घता के लिए, कमल अपने विकास और विस्तारता के लिए, खंजन चंचलता तथा चकोर अपनी एकाग्रता के लिए प्रसिद्ध है । मतिराम उक्त नायिका के नेत्रों के लिए इन सब की योजना द्वारा यह चित्र उपस्थित करना चाहते हैं कि वह समस्त दिशाओं में जिस आनुरता के साथ अपने प्रेमी को देख लेने की इच्छा कर रही है, उसी के फलस्वरूप उसके नेत्र कभी मछली के समान दीर्घ, कभी कमल के समान विस्फारित और कभी खंजन के समान चंचल हो उठते हैं तथा कभी वह एकाग्रता के साथ एक ओर ही देखने लगती है । कहना

न होगा कि इस प्रकार से परम्परागत उपमानों को प्रस्तुत करना हिन्दी-साहित्य के लिए एक नई बात है ।

परम्परागत उपमानों को स्वतन्त्र रूप से उपयोग में लाने के प्रतिरिक्त मतिराम ने उन्हें नवीन उपमानों के साथ भी व्यवहार में ले लिया है । इन विधानों की विशेषता यह रही है कि एक ओर परम्परा का बोझ हलका हो गया है, ओर दूसरी ओर उनमें नवीनता का आभास मिलता है । दूसरे इनमें भावना का प्राधान्य रहा है, इसलिए ये दोनों प्रकार के अप्रस्तुत प्रायः उत्प्रेक्षाओं के रूप में ही अधिक उपलब्ध होते हैं । उदाहरण के लिए—

बेंदी ललित ममूर की ललति सत्तने भाल ।

मनो इन्दु के झंझ में इन्दुकामिनी साल ॥१२३॥

(सतसई)

ममूर की साल बेंदी के लिए बोरबहूटी का उपमान कवि का अपना है ; मुख के लिए चन्द्रमा का व्यवहार परम्परा से होवा आया है । इन दोनों उपमानों के एक साथ प्रयोग द्वारा कवि नवीन उपमान का सज्जन करता हुआ प्रतीत होता है । इसी प्रकार—

जरतारी सारी डके नैन सलति 'मतिराम' ।

मनो कनक पंजर परे जंजरीट अभिराम ॥४८०॥

(सतसई)

'सज्जन' नेत्रों का परम्परागत उपमान है । प्रस्तुत दोहे के अन्तर्गत जरती की साड़ी से अवगु ठित नायिका के नेत्रों के लिए स्वर्ण-मंजूषा में सज्जन पक्षियों के बन्दी होने की सम्भावना कवि की अपनी योजना है । किन्तु यहाँ यह कह देना अनुचित नहीं कि इस प्रकार का अप्रस्तुत-विधान हिन्दी कविता के लिए नया नहीं है, मतिराम से बहुत पूर्व सूर के पदों में इसका प्रयोग प्रायः देखने को मिल जाता है ।

प्रकृति-वर्णन की श्रेष्ठ विधायें—पीछे सकेत किया जा चुका है कि मतिराम ने मानवीकरण, परमत्त्व के आभास तथा उपदेश और नीति के माध्यम-रूप में प्रकृति को बहुत कम ग्रहण किया है । कतिपय छन्द ही उनके ग्रन्थों में ऐसे हैं जो उद्घृत किये जा सकते हैं, किन्तु उनमें इन विधाओं का स्वच्छ निरूपण नहीं हुआ । मानवीकरण का केवल यही दोहा उनकी 'सतसई' में उपलब्ध होता है—

फूलति कसी गुलाब की सखि यह रूप तर्ष न ।

मनो बुलावति मधुप को बं चुटकी की सन ॥६५८॥

किन्तु इसके अन्तर्गत भी मानवीय गुणों के आरोप की अपेक्षा प्रकृति में उनकी सम्भावना अधिक है । इसी प्रकार 'ललितललाम' के केवल इस छन्द के अन्तर्गत ही कवि ने मानवैतर पदार्थों में ईश्वर के आभास का उत्प्रेषण किया है—

दिति नीर कृसानु सभोर अकास ससो रवि होत निरूप परं ।

अथ जागत सोवत हू 'मतिराम' सु भापनी जोति प्रकास करं ॥

जग ईस अनादि अनन्त अपार वहै सब ठौरनि में बिहारे ।

सिगरे तनु मोह में मोहि रहे तन ओट पहार न देखि परे ॥३६८॥

परन्तु यहाँ पर भी वह मुख्यतः दार्शनिक हो गया है ।

उपदेश और नीति के माध्यम-रूप में प्रकृति-वर्णन सम्बन्धी छन्दों की संख्या के विषय में भी यही बात कही जा सकती है, किन्तु ये अपेक्षाकृत मार्मिक अधिक हैं । इसका मुख्य कारण उनका परम्परागत विषय-वस्तु का भी बिम्ब-ग्रहण कराना है । उदाहरण के लिए, देखिये—

होत जगत में सुजन को दुरजन रोकन हार ।

केतक कमल गुलाब के कटकमय परिहार ॥६५६॥

(सतसई)

यहाँ कटको पर दुर्जनों का तथा पुष्पो पर सज्जनों का आरोप किया गया है । इससे कवि का अभिप्राय यही है कि दुर्जनों के दुर्व्यवहार से सज्जनों का विकास ठीक उसी प्रकार नहीं रहता जैसे कि कमल, केतकी और गुलाब के पुष्पो का विकास उन पर लगे हुए काँटे नहीं रोक सकते हैं । ऐसे ही—

दुख दीने हूँ सुजन जन छोड़त निज न सुदेस ।

अगक डारियत आगि में करत सुवासित केस ॥१५५॥

(सतसई)

इस दोहे के अन्तर्गत अग्नि में पड़कर भी सुगन्धि देने के अंगर के स्वभाव के वर्णन द्वारा यह उपदेश दिया गया है कि अति कष्ट सहन करने पर भी सज्जनों को अपने परोपकारी स्वभाव का परित्याग न करना चाहिए । अस्तु ।

संस्कृत तथा हिन्दी के आधुनिक कवियों में प्रकृति-वर्णन की एक प्रणाली और देखने को मिलती है । इसमें प्रकृति को ही प्रस्तुत और अप्रस्तुत-रूप में ग्रहण किया जाता है । इस प्रकार से एक ओर यह विधा प्रकृति के आलम्बन-रूप में वर्णन की कोटि में आ जाती है, और दूसरी ओर इसे प्रकृति के अप्रस्तुत-रूप में वर्णन की परिसीमाओं से बाहर नहीं रखा जा सकता । दूसरे शब्दों में यह विधा दो विधाओं के योग का ही परिणाम है । मतिराम ने इस प्रकार के छन्द अधिक तो नहीं लिखे, केवल एक छन्द ही 'सतसई' में दिया है, जिसे यहाँ उद्धृत करने का हम लोभ संवरण नहीं कर सकते—

जग जोन्ह की जोति यों छपे जलद की छाँह ।

मनो छोरनिधि की उठै लहरि-छहरि छिति माँह ॥१८७॥

'फूलमंजरी' और प्रकृति-वर्णन—'फूलमंजरी' के उपर्युक्त छन्दों के प्रतिरिक्त उसमें अधिकांश छन्द ऐसे हैं, जिनको प्रकृति-वर्णन की उक्त छः विधाओं में से किसी के भी अन्तर्गत रखना कठिन है । मतिराम के अपने शब्दों में पुस्तक का उद्देश्य विभिन्न प्रकार के पुष्पों का चयन करना है<sup>१</sup>, किन्तु यह उनके रूप-रंग इत्यादि के

वर्णन के स्थान पर उनके नाम का उल्लेख करना मात्र रह गया है। यह भी अपने आपमें अत्यन्त विलक्षण है। पुस्तिका-गत इस प्रकार के समस्त छन्दों में पुष्पों का अस्तित्व नायक-नायिका के हाथों तक ही सीमित है; उनके हाथों में किसी एक पुष्प को उसके नाम द्वारा दिखाकर कवि ने पुष्प-वर्णन के कार्य को पूर्ण समझ लिया है। बानगी के लिए दो-चार छन्द देते हैं—

अलबेली तिये बेलि को देखत प्रीतम गेल ।

मेरे न धाये हे सखी कित बिस्मे ये छेल ॥३॥

तिये माधुरी हाथ में मधुरी बोले बेल ।

पल बिधुरे व्याकुल खरो दिन हो मोकों खन ॥६॥

नरन हिये पाहर तिये ऊँचे लेत उसास ।

वंदी देखत रैन दिन आय गये पिय पास ॥८॥

आधी फूल सिधुप को आधे पिय के हाथ ।

चले बाम के घाम की मो तन बितवत जाय ॥३३॥

ऐसी स्थिति में प्रकृति को इस प्रकार ग्रहण करने की प्रणाली को प्रकृति-वर्णन की इतर विधा मानना होगा अथवा इसे प्रकृति-वर्णन की परिधि से पूर्य कर देना उचित होगा। हिन्दी साहित्य में पुष्प, वृक्ष, पशु-पक्षी इत्यादि को ज्योतिष अथवा दक्षुन सम्बन्धी प्रश्नों के उत्तर-रूप में तो ग्रहण किया गया है, किन्तु इन रूप में इतनी तक मतिराम की घाली-रचना ही उपलब्ध है। अतः इस सम्बन्ध में किसी प्रकार का निर्णय देना कठिन है। वैसे हमारी धारणा है कि इस प्रकार के वर्णनों को प्रकृति-वर्णन के अन्तर्गत रखना उपयुक्त नहीं; कारण न तो इससे मानव-तर पदार्थों के गुणों तथा मानव-स्वभाव का परस्पर सापेक्ष रूप से चित्रण हो पाता है और न उन पदार्थों का विम्ब-ग्रहण ही।

सारांश यह है कि रीतिकालीन शृंगारिक प्रवृत्ति के कारण मतिराम का प्रकृति-वर्णन यद्यपि उद्दीपन और अग्रस्तुत-विधान तक ही सीमित रह गया है, तथापि यह कोरा परम्परा-भुक्त नहीं। उन्होंने प्रकृति का धवलोकन बहुत निकट से किया था, जिसका चित्रण पूर्णतः उनकी कविता में उपलब्ध होता है। वास्तव में यह उन का प्रकृति-प्रेम ही है, जिनने उनकी कविता के सौन्दर्य को और भी उत्कृष्टता प्रदान की है। यदि वे अपने समकालीनों के समान लकीर न पीटते तो बहुत सम्भव था कि इनका प्रकृति-प्रेम उत्कृष्ट वर्णनों के रूप में अभिव्यक्त होता। तो भी इस और से इनको उन युग के किसी भी कवि से होन नहीं बहा जा सकता।

### राज-वंश-वर्णन

‘प्रकृति’ शब्द की व्यावहारिक व्याख्या करते हुए यह स्पष्ट किया जा चुका है कि व्यक्ति के भोग्य अथवा उसकी थी-बुद्धि करने वाले पदार्थ उसका वंशवर्णन हैं। अतएव जब ‘राज-वंश’ कहा जाता है तो उसकी परिसीमाओं के अन्तर्गत प्रासादों तक सीमित रहने वाले राजा के भोग्य उपकरण ही नहीं होते, प्रत्युत बाहर के वे

समस्त जड़-चेतन पदार्थ भी समाहित हो जाते हैं, जो उसके राज्य का अभिन्न अंग हो कर उसकी श्री-वृद्धि करते हैं, हिन्दी में आचार्य केशवदास ने अलंकारों का वर्णन करते हुए, 'राज्य-श्री' नामक एक सामान्यालंकार भी स्वीकार किया है<sup>१</sup>, जो वस्तुतः राज-वैभव का ही पर्याय है—

राजा रानी राज सुत प्रोहित वसपति दूत ।  
मन्त्री मन्त्र प्रयाण हय गय संग्राम अभूत ॥१॥  
घाखेटक जल केलि पुनि बिरह स्वयम्बर जानि ।  
भूषित सुरताविकनि करि राज्यश्रीहि बलानि ॥२॥  
(कविप्रिया<sup>२</sup>—घाट्या प्रभाव)

इसके अन्तर्गत आचार्य केशव ने राजा, रानी, राजपुत्र, प्रोहित, सेनापति, राज-दूत, मन्त्री, मन्त्रणा, सैन्य-प्रयाण, हय, गज, युद्ध, जल-केलि, घाखेट, बिरह, स्वयम्बर तथा स्त्री-प्रसंग का वर्णन करना अनिवार्य कहा है। मतिराम ने न तो अपने अलंकार-ग्रन्थों—'ललितलसाम' और 'अलंकार पञ्चाशिका'—के अन्तर्गत सामान्यालंकारों के अस्तित्व का ही उल्लेख किया है और न अपने आश्रयदाताओं—बूँदो-नरेश राव भावसिंह हाड़ा तथा कुमायूँ-अधिपति ज्ञानचन्द—के वैभव को इस प्रकार के वर्गीकरण में बद्ध किया है। किन्तु सामान्यतः उन्होंने जो वर्णन किए हैं, उनमें केशव द्वारा वर्णित राज्यश्री के अधिकांश उपाग किसी न किसी रूप में देखे जा सकते हैं।

राजा अर्थात् आश्रयदाताओं का वर्णन मतिराम ने ब्रह्मा ही किया है, जो भारतीय साहित्यशास्त्र में नायक के लिए अनिवार्यतः अपेक्षित है<sup>३</sup>। उनके बोनौ ही आश्रयदाता अर्थात् महाराज भाऊसिंह और ज्ञानचन्द उच्च कुल के, वृद्ध-प्रतिष्ठ, धर्म-रक्षक, दुष्ट-दमन, क्षमाशील, दानी, कीर्तिवान, और और तेजस्वी हैं, देखिए—

सत्ता को सपूत भावसिंह भूमिपाल जाकी  
कित्ति जीन्ह करत जगत चित्त चाव है ।  
कबिन को 'मतिराम' कामतव ऐसो कर  
अंगद को ऐसो रज ने अडोल पाँव है ॥

१. दे० सामान्यालंकार को चारि प्रकार प्रकास ।

यत्न, यथ्यं, भू राज-श्री, भूषण 'केशवदास' ॥३॥

(कविप्रिया—पाँचवाँ प्रभाव)

१. 'भिया-प्रकाश' शोधक से ला० गगनानदीन द्वारा प्रकाशित (संवत् १९८२ वि० का सस्करण)।

२. दे० त्यागो कृतो फुलोनः सुश्रीको रूप योवनोरसाहो ।

वक्षोऽनुरक्तलोकस्तेजोवदगम्प्यशोभमान्नेता ॥३०॥

.....

अधिकृत्यतः क्षमावानतिगम्भीरो महासत्त्वः ।

स्थेयान्निगूढमानो घोरोदात्तो वृद्धवृत्तः कथितः ॥३२॥

—३१ 'साहित्यदर्पण'—तृतीय परिच्छेद

## मतिराम का प्रकृति घोर राज-वंश-वर्णन

चन्द कंसो जोति, चण्डकर कंसो तेज, पुर—

हूत कंसो पुहुमी में प्रकट प्रभाव है।

घरजुन पन मुनि मन घनपति घन

जगपति तन भृगपति रन राव है ॥४७॥

बिज्ज में बिज्ज धरम सुत धरम में

धुंधमार घोर में घनेस वारों धन में।

‘मतिराम’ कहत प्रियवत प्रताप में

प्रबल बल प्रय पारपहि वारों पन में ॥

सनुसास नंद रंघाराव भावसिंह घासु

महो के महोप वारों तेरे तन में।

नल वारों नैननि में बलि वारों बंननि में

भोम वारों भुजनि में करन करन में ॥४८॥

(ललितलोकान)

साहस को सागर सुमेर सिरदारन को

समर को सदन मदन अनितान को।

कवि ‘मतिराम’ यह देव द्विज दीनन को

कंचन बरत संस पुदय पुरान को ॥

गंजन गनीमन को रंजन गुनीमन को

दान देनहार जग पोटस विधान को।

शानिन को गुह ग्यान चंद चंद्र बंसिन को

वासव सुनदन को टोको हितुवान को ॥४९॥

गुपति उदोत चंद जू के नन्द ज्ञानचन्द

पुहुमि प्रकट भयो हूजो काम तब सौ।

कह ‘मतिराम’ गुनवत अगनित गुन

जाके गनिजेको कीन गुनी धरापर सौ ॥

साहस सरूप मरुबाई सीतताई प्रभु-

ताई ते नुयस मुय कहै करवर सौ।

सिध सौ समर सौ सुमेर सौ सुरेस सौ

सागर सौ मूर सौ सुषा सौ सुषाघर सौ ॥५०॥

(अलंकार पंचाशिका)

और शासक जब इतना गुरावान् है, तो स्वभाविक ही है कि उसका शासन भी दूसरों के लिए आदर्श हो। महाराज बाजसिंह को राजधानी, बूंदी, इसीलिए तो स्वर्ग को परानित्त करती है। उसमें धर्म, नीति और सम्पत्ति ही अपने प्रसार का अवसर नहीं पाते, प्रकृति भी विकसित होकर अपनी छटा को प्रदर्शित करती है और नर-नाटी ? वे तो बस दिव्य रूप ही हैं। अतः कवि कह उठता है—

जगत विदित बुद्धी नगर सुख सम्पत्ति को धाम ।  
फलसुख हूँ मैं सत्यजुग वहाँ करत विधाम ॥६॥  
(ललितललाम)

कुमायूँपति ज्ञानचन्द का राज्य भी ऐसा ही आदर्शमय है—

महाराज ज्ञानचन्द जू के राज राजत न  
चोर और जेल चतुराई के निकेत हैं ।

कहूँ 'मतिराम' पर दुखह के नर सुख—  
करन जे, अन्तहकरन सब सेत हैं ॥

सोभें सब अवनि विरोधी कोऊ काहु को न  
बंदीवर जीतिबे कूँ रहत सुचेत हैं ।

लोभ बिन साहब सहर बिन दारिद  
बरब बिन बेह ये सकस सोभा देत हैं ॥४७॥

(अलंकार पञ्चाशिका)

भारतीय राजाओं में बहु विवाह बहुत पूर्व से ही प्रचलित था, किन्तु ऐसे राजाओं की संख्या भी भारतीय इतिहास में न्यून नहीं, जिन्होंने एक पत्नी-व्रत रखा है और यह परम्परा रीतिकाल के घोर विलासी वातावरण तक में अशुभ दिखलाई देती है। राव भाऊसिंह ऐसे ही शासकों में थे, यही कारण है कि मतिराम की कल्पना को उनके महलों में प्रवेश करने का अवसर नहीं मिला। परन्तु दूसरी ओर उस युग के राजाओं के प्रतीक ज्ञानचन्द जैसे नरपति भी थे, जो अपने यहाँ विवाहित और अविवाहित स्त्रियों का रखना गौरव की बात समझते थे तथा उनके आश्रित कवि इसे उनके बंभव वर्णन में सम्मिलित कर लेते थे। मतिराम के निम्नोक्त छन्द में कुमायूँ-पति के महलों में रहने वाली मुन्दरियों का स्पष्ट संकेत है।

कंचन के गहने गढ़ाइयत कौन हेत  
पेखत खरत तन भतिसुशुमार के ।  
केसर लगानो परं समुझ सुगन्ध हीते  
फूलो रहै मुख जो कमल बीच बारि के ॥  
जैसी यहाँ भ्यानचन्द मन्दिर तिहारे लिय  
मन्दिर न ऐसी सुरराज संजराजि के ।  
घोष चपक की माल पहरावै हिय  
लाल लखि पाइयत लागत बयारि के ॥१०६॥

(अलंकार पञ्चाशिका)

बीरगाथाकालीन कवियों के समान लम्बे-धीड़े वर्णन करने में मतिराम की रुचि नहीं रही; वे उनके-से अत्युक्तिपूर्ण-वस्तु-परिगणन में विश्वास नहीं करते थे। यही कारण है कि आखेट, संन्य-प्रयाण तथा युद्धों के वर्णन में, जहाँ आश्रयदाता के बंभव को दिखाने का अद्भुत अवसर होता है, वे अधिक सक्रिय नहीं रहे, यदि कहीं अवसर भी मिला है तो इतना कहकर ही वे मौन हो गये हैं कि भाऊसिंह अथवा



ज्ञानचन्द की सेना जब कूच करती है तो शत्रु अपनी पत्नियों को बिलखती छोड़कर ही वनों में भाग जाते हैं, तथा युद्धों ने ता उन्होंने बड़े-बड़े गढ़पतियों को तनिक इशारे में ही जीत डाला है। उदाहरण के लिए एक छन्द देखिये—

सुदृज सिकार खेलें भुहुम पहारपति  
भार रह्यो पनगढ़ दार सौ सखड़ि कै ।  
कहे 'मतिराम' नाव सुनत नगारन की  
नगन के गढ़पती गढ़ तजे कड़िकें ॥  
सोहे बलबुन्द में गयन्द पर ग्यान चन्द  
बखत बिलव रह्यो सोभा ऐसी कड़ि कै ।  
मेरे जानि मेघ के ऊपर प्रभारो कसि  
मयवा मही को सुख लेन भायो चड़ि कै ॥१११॥

(अलंकार पद्याशिका)

कहना न होगा कि हम प्रकार के वर्णनों को तो राज का पाठक निगल सकता है किन्तु इनसे अधिक लम्बे-घोड़े वर्णन उसको निरे असत्य ही प्रतीत होंगे, फलतः इनके साथ उनका सादरम्प नहीं हो सकता।

जलकेलि और स्वयंवरो के चित्ररा मतिराम की कविता में कही पर देखने को उपलब्ध नहीं होते। इसका मुख्य कारण यह है कि हमारे कवि को इनके देखने का अवसर ही प्राप्त नहीं हुआ था—स्वयम्बर की प्रथा तो उस समय तक समाप्त ही हो चुकी थी तथा जलकेलि यदि उनके आश्रयदाता करते भी थे तो वह राज-प्रासादों के घन्ट पुर तक ही सीमित थी; सर्वसाधारण के तमारे की वस्तु नहीं थी। हिन्दू राजा पतित होने पर भी इतने देशमें नहीं बने थे। परन्तु इसी प्रकार के जिन दृश्यों को मतिराम ने देखा है, उसका वर्णन उन्होंने जिस ढंग से किया है, वह घग्ने-भापमें अत्यन्त भव्य है। उदाहरण के लिए राय भाऊसिंह के भवन में होली खेलने का दृश्य देखिये—

बासव की राज रवि सलित बसंत खेल  
खेलत दिवान बलाबन्ध सुलतान में ।  
कहे 'मतिराम' मृगमद पंक ध्वजि  
घावत फुलेल घा गुलाब आपगान में ॥  
कुहुम गुलाब घनसार जो प्रबोर उड़ि  
घाय रहे सघन धवनि प्रासमान में ।  
मेरे जान राय भाऊसिंह को प्रतार जस  
रूप घरे फंलि रह्यो दसहूँ दिखान में ॥१०३॥

(ललितललाम)

मतिराम ने सबसे अधिक वर्णन अपने आश्रयदाताओं के दान का किया है। इसमें भी गृज तथा सम्पत्ति-दान का विशेष रूप से उल्लेख है। मतिराम को स्वयं इन महाराजों से इसी प्रकार का दान प्राप्त हुआ था; सम्भवतः इसी कारण उन्होंने

# मतिराम : कवि और प्राचायं

उक्त नरेशों के दान-वर्णन में सबसे अधिक रुचि दिखाई है—उनकी प्रशंसा में बहुत कुछ कह गये हैं; उनके ऊपर कुबेर को बार-बार न्योछावर किया है और जब इस परम्परागत उपमान से भी उन्हें सतोष नहीं हुआ तो पुनः देवलोक से उतरकर पृथ्वी पर उतर आये हैं—

पृथ्वी को पुरतूत अनुसाल को सपूत  
सगर फल्लूहें सदा जासों भनुरागतों ।  
वान देत रीति में दिवान भावसिंह जूकों  
धनव के धाम की तनक निधि लागती ॥  
कहै 'मतिराम' मजलिस में महीपनि को  
कविन को जानी हाड़ा मुजस में पागतो ।  
जेतो और राजनि के राजनि में सम्पति है  
तेतो रोज राव कं चिराकं जोति जागतो ॥३७८॥

(ललितललाम)

गजदान का वर्णन इससे भी अधिक उत्कृष्ट तथा विचित्र है। इसकी विशेषता यह रही है कि कवि ने दान की क्रिया का वर्णन करने के स्थान पर उन गजों का वर्णन किया है, जिन्हें उसके आश्रयदाता दान में देते हैं। इसमें कवि का मूल उद्देश्य गजदान के धार्मिक महत्त्व को दर्शाने की अपेक्षा एक और आश्रयदाताओं की विधान हृदयता को बताने का रहा है तथा दूसरी ओर अप्रत्यक्ष रूप से यह अनुमान कराने का रहा है कि ऐसे गज रखने वाला नृपति कितना वैभवशाली होगा। कहने की आवश्यकता नहीं कि मतिराम ने इस ग्याज से गजों का वर्णन जिस रूप में किया है, वह अधिक न होता हुआ भी हिन्दी-साहित्य में अद्वितीय है।

मतिराम ने इन वर्णनों के अन्तर्गत गजों के रूप, उनके मयजल तथा बीरवा का ही वर्णन किया है। रूप-सौन्दर्य में तो वे दिग्गजों की सभी प्रकार से पराजित करते हैं—

जितिया जे राखत ऐरावत सौ जग भग  
पुण्डरीक के गनत पुण्डरीक छद हैं ।  
वामन वामन मूड कुमुद कुमुद गने  
धर्मन के जैतवार धर्मन से कद हैं ।  
पुष्पदन्त हू के दन्त तोर्यो ज्यों पुष्टकर  
छोन लेत सार्वभौम हू के सदा भव हैं ।  
प्रबल प्रतीक मुप्रतीक के जितिया रंघा  
राव भावसिंह तेरे वान के दुरव हैं ॥३३०॥

(ललितललाम)

कवि के शब्दों में ये गज इतने ऊँचे हैं कि आनाम ये उनके घरीर घिरे हुए बादलों का तथा उनकी दन्त-शक्ति उनमें उल्टे हुए वकों का भ्रम उत्पन्न कर देती है एवं उन पर पड़ी हुई रंग-बिरंगी झूलें इन्द्र-धनुष का आभास देती हैं, फलतः कभी-

कभी वियोगिनी नायिकाएँ बर्पायमान समझकर भयभीत हो जाती हैं, क्योंकि इधर गजों के दान के समय आश्वयदाताओं के निशान में जो का-सा गम्भीर घोष करके उनकी शका की पुष्टि घोर कर देता है—

पावस भीत वियोगिनी बालनि यों समुझाय सखी सुख साजें ।  
जोति जवाहर की 'मतिराम' नहीं सुरचाप छिनी धवि छाजें ॥  
रन्त तसं बग पाँति नहीं पुनि बुंदुभी की न घने घन बाजें ।  
रोभि कं भाऊ दिवान दिये कविराजनि के गजराज बिराजें ॥६७॥

(ललितलल्लाम)

इसी प्रकार मदजल उनके कुम्भों से इतना गिरता है कि कमल के मकरन्द से तृप्त होकर भी भ्रमर उनके चारों ओर भनभनाते रहते हैं तथा उनकी वीरता और स्नाहम भी अपने आपमें सामान्य नहीं है—

भौरन की भीर भननात भौत जिन पर  
दान के भिलारी प्रात पोखे मकरन्द के ।  
'मतिराम' पस्कन सौ घरापर पस्कत हैं  
मन्द मन्द चत्तन बरन गति मन्द के ॥  
सिपयन के बास बन बिपन बिलासी  
ऐसे साहसी न देखे काहू बसत बिलन्द के ।  
हरिधन्द तारे मतवारे नगन तं भारे  
गाड़े गढ़ भजन गयद ग्यान धन्द के ॥६७॥

(मलकार पंथायिका)

और जब इतने सुन्दर गज हैं तो कवि का उनके विषय में यह कहना अनुचित प्रतीत नहीं होता—

मंगनि की कहा है मतंगनि के माँगिबे की  
मनसबदारन के मन सलकत हैं ॥१२१॥

(ललितलल्लाम)

सारण यह है कि मतिराम ने यद्यपि अपने आश्वयदाताओं के राज-वर्भव का वर्णन केराव आदि कवियों के समान इतना विषाद नहीं किया, केवल उतना ही कह बाला है जो उनकी दृष्टि में आया ; किन्तु उत्कृष्टता की दृष्टि से उसे किसी भी कवि के राज-वर्भव-वर्णन के समकक्ष कहा जा सकता है। इसमें सन्देह नहीं कि मतिराम की इस प्रकार की रचनाएँ परम्परा तथा धन-प्राप्ति के कारण अत्यन्त अतिशयोक्ति पूर्ण रही हैं और इस कारण उनके किसी भी आश्वयदाता के सम्बन्ध में इनसे पूरी-पूरी जानकारी प्राप्त नहीं हो सकती ; परन्तु फिर भी इतना निश्चित है कि इनमें हमारे कवि की रचि का परिचय धवदय मिल जाता है—आश्वयदाताओं के सम्बन्ध में भी कतिपय तथ्यों का अनुमान लगाया जा सकता है। सामान्यतः इस प्रकार की कविता में रस का समावेश कठिनाई से हो पाता है, मतिराम की इस दिशा में सफलता का सबसे बड़ा रहस्य ही यह है कि वे अतिशयोक्तियों के पीछे रस को नहीं छोड़ बैठे हैं।

## मतिराम की कला

‘कला’ शब्द का अर्थ—हिन्दी में ‘कला’ शब्द अंग्रेजी ‘आर्ट’ का पर्याय है । भारत के प्राचीन नगरों में यद्यपि ‘कला’ की गणना उपविद्याओं में हुआ करती थी, किन्तु पाश्चात्य आलोचना-शास्त्र के अन्तर्गत इसका जो अर्थ प्रचलित है, उसके साथ इस भारतीय प्रयोग की समझ नहीं बैठाई जा सकती । पाश्चात्य विद्वान् इसका सीधा सम्बन्ध मन की प्रक्रियाओं के साथ जोड़ते हैं । उनका मत है कि बाह्य विषयों के रंग, रूप, चेष्टा इत्यादि स्थूल गुणों तथा मानसिक प्रक्रियाओं की अनुभूति को आह्लादकारी रूप प्रदान करके मन उसकी अभिव्यक्ति जिस रूप में करता है, वही ‘कला’ है<sup>१</sup> । कहने की आवश्यकता नहीं कि ‘कला’ का यह अर्थ अपने आपमें इतना व्यापक है कि ‘कला’ के समस्त रूपों को अपने भीतर अन्तर्भूत कर लेता है । बात यह है कि अभिव्यजना-गत वस्तु-विषय का सूक्ष्म सौन्दर्य कलाकार के मन की प्रक्रिया होने के नाते अव्यक्त रहता है ; हम उसे अभिव्यजना के माध्यम और उसके रूप-विधान से ही जानते हैं । इस प्रकार ‘कला’ के तीन अंग कहे जा सकते हैं—वस्तु-विषय, उसकी अभिव्यक्ति का माध्यम और रूप-विधान । काव्य में अभिव्यक्ति का माध्यम भाषा है तथा उसका रूप छन्द में बद्ध होकर प्रकट होता है, अतएव मतिराम की ‘कला’ का अध्ययन हम उनके वस्तु-विषय, उनकी भाषा तथा छन्द-योजना के आधार पर ही करेंगे ।

### वस्तु-विषय

‘कला’ की दृष्टि में वस्तु-विषय के अन्तर्गत प्रायः विभाव-अनुभाव का वर्णन आता है । अतः सर्वप्रथम विभाव-अनुभाव पक्ष को ही लेते हैं । काव्य के अन्तर्गत विभाव की अनिवार्य सत्ता के सम्बन्ध में भारतीय और पाश्चात्य दृष्टिकोणों के बीच कोई मौलिक भेद दृष्टिगोचर नहीं होता । भारत के रनवादी आचार्यों ने विभाव, अनुभाव और व्यभिचारियों के प्रसंग में बाह्य विषयों तथा उनकी शारीरिक और मानसिक क्रियाओं इत्यादि के वर्णन में जिस अलौकिक आनन्द-सृष्टि की स्थापना की है, आधुनिक पाश्चात्य विद्वान् उसी को प्रकारान्तर से स्वीकार करते हैं<sup>२</sup> बाह्य

१. दे० ‘काव्य कला तथा अन्य निबन्ध’—ले० जवाहर ‘प्रसाद’ (द्वितीय संस्करण), १० ४-५ ।

२. दे० ‘द मीनिंग ऑफ आर्ट’—ले० हर्बर्ट रीड—पैगुइन पुब्लिशर्स [मार्च १९४६ ई० का संस्करण], पृ० १० ।

३. दे० ‘ऐस्थेटिक्स’—ले० कोचे (अनुवादक—द्वितीय संस्करण) (द्वितीय संस्करण), पृ० १-४ ।

पदार्थों के रूप, गुरु इत्यादि विभाव से तथा चेष्टाएँ इत्यादि अनुभाव और उद्दीपन से दूर नहीं। किन्तु इस प्रकार की अनुभूतियों को माह्लादकारी बनाने के लिए यह अनिवार्य है कि उनको सजीवता प्रदान की जाय और यह उसी दशा में सम्भव है, जबकि कवि उनके ऐसे चित्र प्रस्तुत करे, जिनमें रेखाएँ और रंग ही स्पष्ट न हों, प्रत्युत उनमें विनिष्ट ध्वनियाँ तक भी दयास्थान थवसुमोचर होती-सी प्रतीत हों। अस्तु !

पीछे निवेदन किया जा चुका है कि मतिराम की कविता के मुख्यतः दो ही विषय हैं—शृंगार और राज-प्रशस्ति, जिनकी परितीनाओं के अन्तर्गत उन्होंने नायक-नायिकाओं के रूप और चेष्टाओं तथा आश्रयदाताओं की वीरता और राज-वंश का चित्रण किया है। इन चित्रों में मतिराम का मूल उद्देश्य वस्तु-वर्णन की अपेक्षा भावों को स्पष्ट करने का अधिक रहा है। यही कारण है कि उनकी रचनाओं में रीतिकाल के अन्य कवियों के समान वस्तुओं के स्वतन्त्र चित्र बहुत कम उपलब्ध होते हैं—वस्तु-वर्णन तो प्रायः भावव्यञ्जना को तीव्र करने के लिए ही किया गया है। किन्तु जहाँ उन्होंने ऐसे चित्र प्रस्तुत किये हैं, वहाँ पर अत्यन्त धीरे रेखाएँ भी स्पष्ट दिखाई देती हैं। अंगवस्त्रों के स्वरूप के अनुसार उनका उतार-चढ़ाव बनता गया है। सर्वप्रथम एक स्थिर-चित्र का ही उदाहरण लीजिए, जिसमें अवयवों को स्पष्ट करने के लिए सभी रेखाएँ एक जैसी खींची गई हैं—

जायक तिलार मोठ भजन की लोक सोहै  
 लंगे न बसो क लोक सोह न बिसारिए ।  
 कवि 'मतिराम' छाती नख-धत जगमग  
 उगमग पग मूखे भग में न भारिए ॥  
 कसकं उचारत हो पलक-पलक मातें  
 पलका पै पीढ़ि लम राति को निवारिए ।  
 भटपटे बंन भुल बात न कहत बने  
 लटपटे पंख त्रि पाग के सुधारिए ॥१२५॥  
 (रसराज)

यहाँ, एक और नायक के माथे पर लगा हुआ महावर, मोठों पर लगी हलकी-सी भजन की रेखा तथा छाती पर का नखधत जहाँ मूदम होते हुए भी स्पष्ट है, वहाँ दूसरी ओर उसका जगमगाते हुए पैर रखना, भटपटी बातें करना तथा प्रयत्न करने पर भी पलक न खोल पाना—ये सभी बातें उसके शरीर की शिथिलता का सर्वांग चित्र प्रस्तुत करती हैं। उनटी-भीजी बँधी हुई पाग भी इस वर्णन में अपना अस्तित्व पुष्ट ही लिये हुए है। कहना न होगा कि ये सभी अवयव अपने आपमें सामान्यतः एक ही प्रकार की रेखाओं में अन्विष्ट लिये गए हैं और यही कारण है कि अपने समन्वित रूप में ये नायक के विचित्र रूप का पूरा चित्र खींचने में समर्थ हो सके हैं। इसी प्रकार का एक और चित्र देखिये—

पीतम को धरि ध्यान धरोक करे मन ही मन काम किलोलं ।  
पातहु के खरकें 'मतिराम' अचानक ही झेलियाँ पुनि खोलें ॥  
पीतम ऐहैं अजो सजनी अंगराय जेभाय धरोक यों बोलें ।  
गावे धरोक गरे ही हरे-हरे गेह के बाग हरे-हरे डोलें ॥१६५॥

(रसराम)

इसमें सीमित क्षेत्र के अन्तर्गत ही क्रियाओं का वर्णन है । नायिका का नेत्र-बन्ध करके ध्यान मन होना, सनिक-सी घाहट होते ही चौंककर भाँलें खोलना, अंगड़ाई लेना, जेभाना, गुनगुनाना और घर के बाग में धीरे-धीरे टहलते फिरता—ये सभी क्रियाएँ अपनी स्वाभाविकता के कारण अत्यन्त रमणीक हैं । कवि ने इन सबको संक्षिप्त करने के लिए एक जैसी रेखा की योजना की है, इसीलिए इनका समन्वित रूप और भी रमणीक हो गया है । परन्तु सख्या की दृष्टि से मतिराम की रचनाओं में ऐसे चित्र बहुत कम हैं । स्थिर चित्रों में से ऐसे ही उनके ग्रन्थों में अधिक हैं, जिनमें उन्होंने एक रेखा को उभारकर अथवा उसे धीरे-धीरे की अपेक्षा क्षीण करके व्यञ्जना को तीव्र अथवा सूक्ष्म बनाने का प्रयास किया है ; शेष रेखाएँ केवल उस चित्र को पूरा करने के निमित्त ही अपना अस्तित्व लिए हुए हैं । देखिये—

आए बिदेश तें प्रान प्रिया 'मतिराम' अनन्द बढ़ाय भलेखें ।  
लोगन सों मिलि आंगन बंठि धरी-ही-धरी सिंगरो घर पेखें ॥  
भीतर भीन के द्वार खरी सुकुमारि तिया तन कंप बिसेखें ।  
धूँधट को पट धोट दिऐ पट-धोट किए पिय को मुख देखें ॥

(रसराम)

इस चित्र में नायक का परदेस से लौटना तथा नायिका को इससे अत्यधिक आनन्द की प्राप्ति एवं लोगों का नायक से मिलने के लिए आगमन तथा नायिका का झीलवश घर के भीतर घुस जाने का वर्णन सामान्य रेखाओं में चित्र की रूपरेखा मान है । किन्तु इसमें आगे एक और नायक का उसे देखने के लिए घर में चारों ओर दृष्टि दौड़ाना जहाँ व्यञ्जना की सूक्ष्मता को दर्शाता है, वहाँ दूसरी ओर किबाड़ की धोट में धूँधट निकालकर कापते हुए नायिका का उसके मुख को टकटकी लगाये देखना व्यञ्जना की तीव्रता का परिचायक है । कहने की आवश्यकता नहीं कि प्रथम स्थिति के चित्रण में कवि ने जहाँ अत्यन्त क्षीण रेखा का उपयोग किया है तो दूसरी में उसने इसे यथा-सम्भव उभार दिया है । यही कारण है कि सहृदय का ध्यान बरबस ही इन दोनों की ओर आकृष्ट हो जाता है ।

यह बात तो रही स्थिर चित्रों की । गतिशील-चित्रों में मतिराम ने धीरे-धीरे कौशल दिखाया है । इन चित्रों की रूप-रेखा प्रस्तुत करते समय वे रेखाओं को यथा-स्थान क्षीण और स्थूल बनाते हुए उन्हें ऐसा स्वरूप प्रदान कर देते हैं कि ये चित्र की गति के साथ ही गतिशील प्रतीत होती है । उदाहरण के लिए—

अंजन के निकसं नित नैनन मजन कं प्रति अंग सेंवारें ।

रूप-गुमान भरो मग में पग ही के झंगूठा धनोट सुघारें ॥

जोबन के मद सों मतिराम नई मतवारिनि लोग निहारें ।

जाति पत्नी यहि भांति गली बियुरी चलकें भँचरा न सँभारें ॥८०॥

(रसराम)

यहाँ प्रथम पंक्ति के अन्तर्गत नायिका के नेत्रों में अञ्जन तथा अंगों को सँवार कर बाहर निकलने में जिस रेखा का उपयोग किया गया है, दूसरी पंक्ति में 'रूप गुमान भरी' के द्वारा वह क्षीण कर दी गई है और पुनः 'पग हो के घंगूठा घनीट मुधारें' में उसे स्पृत कर दिया गया है। तीसरी पंक्ति में यह रेखा नायिका के चारों ओर लोगों पर दृष्टिपात करने के साथ गतिशील हो गई है, जबकि चौथी पंक्ति में तो गली में घसकावली को बिखराकर वस्त्र को न सँभालते हुए उसकी गति के साथ ही यह रेखा और अधिक उभरकर उसके कुलटापन की दुहाई दे रही है।

स्थिर चित्रों की भाँति कभी-कभी हमारा कवि सामान्य गतिशील रेखाओं का खाका खींचकर उनमें एक रेखा को उभारकर मानो उसकी द्रष्टव्य गतिशीलता पर अँगुली रख देता है। निम्नलिखित छन्द की अन्तिम पंक्ति इसी प्रकार की सूचना देती है—

चन्द मुखी सजनीन के सग हुतो पिय अंगन में मनु फेरत ।

ताहि समे पिय प्यारे को आवन प्यारी सखी बड़ो द्वार तें टेरत ॥

भाय गए 'मतिराम' जबें तबें देखत नैन अनन्द भए रत ।

भीन के भीतर भाजि गई हँसि के हृदय हरि को फिरि हेरत ॥२१६॥

(रसराम)

इस छन्द के प्रथम तीन चरणों की रेखाएँ अपने आपमें सामान्य ही हैं। अन्तिम चरण में एक ही रेखा को उभारकर दो-तीन स्थानों पर गतिशील बना दिया गया है—नायिका का नायक को देखकर भवन के भीतर हड़बड़ी के साथ जाना और धीरे से मुस्कराते हुए मुड़कर एक बार पुनः उस पर दृष्टिपात करना—ये सभी क्रियाएँ अपने आपमें स्पष्ट और रमणीक हैं।

जहाँ तक गुण और भाव-चित्रण का प्रश्न है, मतिराम उसके लिए अत्यन्त सूक्ष्म रेखाओं में चित्र खींचकर केवल एक रेखा को ही वहाँ गहरी कर देते हैं, जहाँ भाव अपनी चरम सीमा पर पहुँच जाता है देखिये यह एक चित्र जिसमें भाव को किस सफाई के साथ अंकित किया गया है—

ग्योते गए रुहँ नेह बड़ो 'मतिराम' दुहँ के लगे दृग गाढ़े ।

अँचे घटा पर काँपे सहेली के ठोड़ी दिए चितवें बुल गाढ़े ॥

सात चले सुनि के ग्रह कौं तिय अंग अनंग की आगि सों दाढ़े ।

मोहन जू मन गाढ़ो करे पग टूँक चले फिर होत हैं टाढ़े ॥३८३॥

(रसराम)

यहाँ द्वितीय और तृतीय चरणों में अंकित रेखाएँ द्रष्टव्य हैं। नायिका का अपनी सखी के कंधे पर ठोड़ी रखकर नायक की ओर देखना जहाँ उसकी दुःख और चिन्ता-समन्वित दर्शन-लालसा को मूर्त रूप प्रदान कर रहा है, वहाँ नायक का दो

कदम चलकर बार-बार रुकना उसके हृदय के द्वन्द्व को व्यक्त कर रहा है—मर्यादा उसे दावत खाने के बाद अपने घर को जाने का आदेश देती है तो वह चल पड़ता है और प्रेम-जन्य दर्शन-सालसा जब यह कहती है कि एक बार उसे (नायिका को) घोर देख लूँ तो वह खड़ा हो जाता है। इसी प्रकार—

इतने उर्त सचकित चलै चलत झुलावत बाह ।

दोठि बचाय सखीन की छिनक निहारति छाह ॥२३॥

(रसराज)

इसमें नायिका का इधर-उधर चकित दृष्टि से देखना, भुजाएँ हिलाकर चलना और सखियों की दृष्टि से बचाकर अपनी परछाई को देखना—ये सभी क्रियाएँ इस बात का संकेत करती हैं कि उसके शरीर में यौवन ने प्रवेश कर लिया है।

उपयुक्त पूर्ण चित्रों के अतिरिक्त मतिराम की रचनाओं में ऐसे खण्ड-चित्र भी सख्या की दृष्टि से कम नहीं जिनमें उनका मूल उद्देश्य चिन्तन करना न होकर ध्वंजना द्वारा आश्रयदाता की प्रशस्ति करना ही रहा है। इन चित्रों की अपने आपमें विशेषता इसी बात में निहित है कि उभरी हुई रेखाओं में जहाँ सौन्दर्य विद्यमान रहता है, वहाँ क्षीण रेखाओं में आश्रयदाता की प्रशस्ति-परक चमत्कारी-ध्वंजना का उदाहरण के लिए देखिये—

धिलसत जरफस भूलनि भँपे दिग

देखत सुहाए चाक चौर गजगाह के ।

हरके रहत जोम जोरावर जंग खुरे

पचन कराल काल भरिबल बाह के ॥

कद के बिलग प्रति रव के जलद जूह

मद के नव निकरे समुव समाह के ।

अंबर मड़त और गुँजर बढ़त मौज

कुँजर कड़त थी सख्य महाराज के ॥

(छन्दसार संग्रह—पंचम प्रकाश)

यहाँ महाराज स्वरूपसिंह बुन्देला के निकलते हुए गजों या बर्राँन हैं। इस छन्द के प्रथम चरण में गजों की लम्बी-चोड़ी भूलो घोर उनके घोहदों में लगे चबूतों का तथा तृतीय और चतुर्थ चरणों में उनकी ऊँचाई, दाँतों, मद और उन पर गुँजते हुए भ्रमरों का सजीव चित्र अंकित किया गया है। द्वितीय चरण में इन गजों के पराक्रम का उल्लेख किया गया है। कुल मिलाकर इस चित्रण के मूल में कवि का उद्देश्य अपने आश्रयदाता के वैभव और पराक्रम की ध्वंजना करना रहा है। अंतिम चरण में स्वरूपसिंह का नाम इसीलिए दिया गया है।

### रग-वैभव

रेखाएँ यदि चित्र में कलाकार की अनुभूति को मूर्त रूप प्रदान करती हैं, तो रग उसमें वैभव से आते हैं। अब यह कलाकार की अपनी इच्छा पर निर्भर करता है कि वह अपने चित्रों की शो-वृद्धि के अर्थ किस प्रकार की वस्त्र-योजना करे तथा



उपनें जगदीशता नाने के हेतु धननी नूतिम को चित्र दिशा में मोड़ दे। रंग भरने के लिए भी वह बाध्य नहीं हुआ करता, सम्पूर्ण चित्र तब को वह केवल रेखाओं के ऊपर छोड़ सकता है। मतिराम अपने युग के ऐसे ही कवि थे, जिनके काव्य-चित्रों में कला के ये सभी कोशल दृष्टिगोचर होते हैं। भावों का चित्रण करते समय तो प्रायः वे रेखाओं का ही सहारा लेते हैं, जबकि वस्तु-चित्रण में उन्होंने यथासम्भव रेखाओं और रंग—दोनों से ही काम लिया है। किन्तु मुख्यतः उनकी रचनाओं में रेखा-चित्रों का ही बाहुल्य है। रंगों का उपयोग तो वे उसी स्थान पर करते मिलते हैं, जहाँ वे रेखाओं को धरने कार्य में पूर्णतः समर्थ नहीं पाते। उनकी चित्रण-शैली में विशेषता ही इस बात की है कि उपनें किसी रंग-विशेष के प्रति उनका मोह प्रकट नहीं होता। बरग हलके और बरग भड़कीले—सभी प्रकार के रंगों का एक समान धनन करके उपयोग किया है। पहले भकेले रंग के उपयोग में उनकी सफाई देखिये—

धंगन में चन्दन चड़ाय धनसार सेत  
सारी छोर-केंन की सो भाभा उछनाति है ।  
राजति रचिर रचि मोतिन के धाभरन  
कुसुम कति केस सोभा सरसाति है ॥  
कवि 'मतिराम' प्रान प्यारे सों मिलन जात  
करिके मनोरयनि मृदु मुसकाति है ।  
होति न लछाई निति-चन्द की उग्यारो मुख  
चन्द की उग्यारो तन छाँहों दिपि जाति है ॥१६६॥  
(रसराम)

यह चित्र कुम्भाभिसारिका नायिका का है। इसमें नायिका के शरीर पर चन्दन और धनसार का अनुलेप तथा दुग्ध-केलामा-सम्पन्न साड़ी ही उसे अभिसार के लिए चाँदनी में जाते समय लोह-दृष्टि ने बचाने के लिए पर्याप्त है। परन्तु कवि को उसके केशों की श्यामता खटकती है, जिसके निवारणार्थ वह उन्हें श्वेत पुष्पों से सजाता है। इतना ही नहीं उसकी मूक-दृष्टि नायिका की श्यामदर्श पर छाई पर भी पड़ती है, क्योंकि वह कोई देवांगना तो है नहीं। भवः इन दोष का परिहार वह उसके मुख की दीप्ति को बढ़ाकर कर देता है। कहना न होगा कि इन प्रकार का कोमल केवल अपने कार्य के विषय में अत्यन्त सजग रहने वाले कलाकार की कृति में ही देखने का मिल सकता है।

उपर्युक्त चित्र के अन्तर्गत केवल श्वेत रंग का ही उपयोग हुआ है, जिसमें प्रौज्वल्य अधिक है ; दूसरे रंगों की-सी गहगहाहट नहीं। इसका दर्शन मतिराम की कुम्भाभिसारिका के चित्र में किया जा सकता है—

उमड़ि-धुमड़ि दिग मण्डल में मंडि रहे  
भूमि-भूमि बाबर हुत की निति कारो में ।

अंगनि में कीनो मृगमद-अंगराग तंतो  
 आनन छोड़ाय लीनो स्याम रग सारी में ॥  
 'मतिराम' सुकवि मेचक रुचि राजि रही  
 आभरन राजी मरकत मनिवारी में ।  
 मोहन छबीले को मितन चली ऐसी छवि  
 छाँह लों छबीली छवि छाजति अंध्यारी में ॥१६७॥

(रसराज)

अभावस्या की राजि एक तो वैसे ही अपने आपमें इतनी काली होती है कि हाथों-हाथ कुछ नहीं सूझता ; उस पर पुनः डले हुए काले मेघों ने इसकी कालिमा को और भी पीन कर दिया है। इधर कस्तूरी के स्याम अंगराग ने नायिका के अंगों तथा काले रग की साड़ी ने उसके मुख की दीप्ति को पूर्णतः निःशेष कर दिया है। आभरणों में लगी हुई मरकत मणियाँ इस कालिमा की वृद्धि में और भी योग दे रही हैं। परन्तु कवि को फिर भी उसकी परछाईँ दिखाई देती है, जिससे उसके दृष्टि-दोष का भ्रम होता है। पर वास्तव में यही उसका कौशल है, जो देखते ही बनता है। बात यह है कि यदि कलाकार सम्पूर्ण पट्ट को ही काला कर दे तो दर्शकों को नायिका के अस्तित्व का कैसे बोध होगा ? इसके लिए उसे नायिका के स्वरूप को दशानि वाली रेखाओं में अन्य वस्तुओं की अपेक्षा कुछ हलका रंग देना पड़ेगा। तभी उसकी कला का सही प्रदर्शन हो सकेगा। मतिराम ने प्रस्तुत चित्र के अन्तर्गत इसका ध्यान रखकर अपनी सूक्ष्म-दर्शिता का परिचय दिया है।

यह तो रही एक रंग के उपयोग की बात। अब एकाधिक रंगों के प्रयोग में भी मतिराम की कला देखिए। सर्वप्रथम छाया-प्रकाश का एक स्वाभाविक चित्र देते हैं—

पीछे-पीछे आवति अंधेरी सी भँवर भीर  
 आगे-आगे फैलत उजारी मुखचन्द की ॥२०३॥  
 (रसराज)

इसमें अन्धकार और प्रकाश दोनों के बीच मानो नायिका का शरीर ही अव्यवर्तक रेखा बना हुआ है। अब एक ही चित्र में एक साथ अनेक रंगों का प्रयोग भी देखिए—

कुंदन के आँग माँग मोतिन सँवारी सारी  
 सोहत किनारीवारी केसरि के रग की ।  
 कहै 'मतिराम' मनि भजुल तरीना छोटो  
 नयनी बिराजें गज मुकतन सय की ॥  
 कुसुम के हार हियो हरति कुसंभी आगी  
 सके को बरनि आना उरज उतंग की ।

जोवन जरब महा रूप के गरब गति

मदन के मद-मद मोकल मतन की ॥२८०॥

(संक्षिप्तललाम)

यहाँ सुवर्ण, कुमुम्भ और केसर के रंगों का तो स्पष्ट उल्लेख है ही, इनके प्रतिरिक्त माँग के मोतियों, तरौने की मणि, नयुनी की गजमुक्ताभा, पुष्पहार तथा साड़ी की किनारी के रंगों की धीर व्यंजना की है। इस प्रकार नायिका के स्वर्ण-वर्ण धारी पर ये वस्त्रावरण सुनहरी धरती पर सतरंगी आभा से उसके सहज सौन्दर्य में धीर भी वृद्धि कर रहे हैं। चित्र से स्पष्ट है कि वहाँ रंगों के प्रयोग में किसी भी प्रकार की कृत्रिमता लाने का प्रयास नहीं किया गया। परन्तु जहाँ पर हमारा कवि सजावट लाने का प्रयत्न करता है, वहाँ उसके चित्र एक साथ भड़कीले हो उठते हैं। सदाहरण के लिए देखिए—

सारी जरतारी की झलक झलकति तँसो

केसरि के भंग राग कीनो सब तन में ।

तीखन तरनि के किरन तं दुगुन जोति

जगत जगहर जटित आभरन में ॥

कवि 'मतिराम' आभा भंगनि भंगारनि की

धूप को सी धार छवि छावति कचनि में ।

धोपन दुपहरी में हरि को नितन जात,

जानी जात नारि न बवारि जुन बन में ॥२७१॥

(रसराज)

इसमें भड़कीले वस्त्रानूपणों की ही कृत्रिमता है, जिसे मूर्ख की किरणों तथा नायिका के भंगों की दीप्ति ने धीर अधिक कर दिया है। इस मज्जा में कवि का प्रयत्न स्पष्टतः परिलक्षित हो रहा है।

रंग और रेखाओं का प्रयोग तो चित्रों में प्रायः होता ही है, इनके प्रतिरिक्त भी उनमें प्रत्येक कलाकार की रुचि के अनुसार एक ऐसी विशेषता प्रियमान रहती है जो दूसरों से उसे पृथक् करती है। मतिराम के चित्रों का अध्ययन करने से यह तो स्पष्ट ही हो जाता है कि उन्होंने रेखाओं का सहारा अधिक लिया है, रंगों के प्रति उतना मोह नहीं रखा। किन्तु इस विशेषता के प्रतिरिक्त भी जो बात उनके चित्रों में देखने को मिलती है, वह यह कि वे इनके ऊपर यथास्थान ऐसी 'पॉलिश' भी फेर देते हैं, जो व्यंजना के प्रकाश में स्वतः ही चमक उठती है। देखिए—

(१) अनिनव जोवन जोति सों जगजग होत नितस ।

तिय के तन पानि बड़ पिय क नैनन प्यास ॥१६॥

(२) नाह धरि भुजनि दुतावति चतति भन्व

धोरं धोष उतहत उरज उतंग ते ।

(२२)

- (३) मुक्तकानि अजल कपोलन में रुचि बृंद  
चमकं तरयोननि को रुचिर चुनीन के । (३१)
- (४) यहाँ इन शीतलिन सों निरसंक हूँ मोहन को तन पानिप पीजं । (६०)
- (सराज)

इन उद्धरणों के अन्तर्गत 'अभिनव जीवन जोति' 'पानिप' और ओप उलहृत 'रुचि' के द्वारा व्यंजित उक्त 'पौलिश' का आभास सरलता से मिल जाता है।

संक्षेप में मतिराम के काव्य-चित्र भाव-प्रधान होने के नाते मुख्यतः रेखात्मक ही है, परन्तु इसके साथ ही उन्होंने विविध प्रकार के रंगीन चित्रों की भी उपेक्षा नहीं की। हाँ, इतना अवश्य है कि सरलता में विश्वास रखने के कारण वे इनको सूक्ष्मता की दृष्टि से असाधारण नहीं बना पाये। इसीलिए उनके अत्यन्त जागरूक रहने पर भी न तो इनमें देव का-सा-रंग-बर्भव ही आ पाया है और न बिहारी की-सी नवकाशी ही, केवल स्वच्छ और सूक्ष्म रेखाएँ ही इनमें अंकित हैं, जो व्यञ्जना के प्रकाश में चमक उठती हैं। क्षेत्र की दृष्टि से भी इनमें व्यापकता नहीं। रीतिकाल के अन्य कवियों के समान इनका क्षेत्र केवल नायक-नायिकाओं के वर्णनों तथा आश्रयदाताओं की प्रशस्तियों तक ही सीमित रहा है। अतः इनमें प्रकृति, राज्य-श्री, युद्ध इत्यादि के उन दृश्यों की उपलब्धि की आशा नहीं की जा सकती, जो संस्कृत-साहित्य में देखने को मिलते हैं, फिर भी इतना निश्चित है कि विषय-वस्तु की परिसीमाओं में बद्ध होने पर भी ये हमारे कलाकार की परिष्कृत रुचि तथा उसकी अनुभूति के प्राज्ञादक तत्त्वों को सहज रूप में प्रकट करते हैं। मतिराम की रचनाओं की प्रभविष्णुता का एक यह भी बड़ा कारण है।

### प्रसाधन

अलंकार—संस्कृत के रसवादी आचार्यों ने<sup>१</sup> अलंकारों की गणना काव्य के सौन्दर्य-वर्द्धक धर्मों के अन्तर्गत की है, किन्तु वे इनको उसका अनिवार्य प्रग स्वीकार नहीं करते। उनके मत में 'शब्द' और 'अर्थ' के अस्थिर धर्म होने के नाते इनका अस्तित्व केवल उसी प्रकार का है, जो शरीर पर धारण किए गए भाभूपणों का होता है। दूसरे शब्दों में ये आचार्य अलंकारों को केवल बाह्यी अर्थात् अभिव्यक्ति के प्रसाधक धर्म मानते हैं, भाव अर्थान् अनुभूति के नहीं। इसका मुख्य कारण यही हो सकता है कि ये अनुभूति को अभिव्यक्ति से सर्वथा पृथक् स्वीकार करते रहे हों। इसमें संदेह भी नहीं कि काव्य का अत्यन्त सूक्ष्म उपकरण होने के कारण अनुभूति, अभिव्यक्ति के अपेक्षाकृत स्थूल रूप से पृथक् ठहरती है, परन्तु इसके साथ ही यह अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि इन दोनों में परस्पर का वही सम्बन्ध है, जो आत्मा का शरीर के साथ होता है। आत्मा अपनी प्रेरक शक्ति से शरीर का संचालन

१. दे० प्रमोदचरणोरसिधरा ये धर्माः शोभासिद्धान्तिः।

रसादीनुपकुर्वन्तो अलंकारास्तेऽङ्गवादिदत् ॥१॥

—यही 'साहित्यदर्पण', दशम परिच्छेद

करता है, तो सत्काव्य के अन्तर्गत अनुभूति द्वारा अभिव्यक्ति का नियमन होता है। अतः ऐसी स्थिति में यह कह देना अनुचित प्रतीत नहीं होता कि जो धर्म अभिव्यक्ति के प्रसाधक हैं, वे वास्तव में अनुभूति के ही हैं। बहुत सम्भव है कि काव्य में अलंकारों की प्रधानता मानने वाले अलंकारवादी आचार्यों की भी यही धारणा रही हो। किन्तु इस बात को पाश्चात्य विद्वान् तो स्पष्टतः स्वीकार करते हुए मिलते हैं। क्रोचे<sup>२</sup> का यह कथन कि अभिव्यक्ति मन की सूक्ष्म अभिव्यक्ति अर्थात् अनुभूति की अभिव्यक्ति-भाषा है, उक्त कथन की पुष्टि के लिए पर्याप्त है। इधर अन्य भाषाओं के प्रधान अलंकारों के लक्षणों का समान मिलना भी इसी बात को सिद्ध करता है कि इनका मौलिक सम्बन्ध अनुभूति के साथ ही है, क्योंकि अभिव्यक्ति के यदि वे प्रसाधन होते तो निश्चय ही इनमें अन्तर होता।

अलंकारों की उपयोगिता—जहाँ तक अलंकारों की उपयोगिता का प्रश्न है, उसके विषय में यह कहा जा सकता है कि इनके द्वारा अत्यन्त सूक्ष्म भावों तथा पदार्थों तक की अनुभूति और भी तीव्र तथा स्पष्ट हो जाती है। बात यह है कि जिन विषयों का मन को बोध होता है, उनको ये अनुभूति के अन्तर्गत स्वतन्त्र रूप से अथवा लोक-सामान्य की अनुभूति के विषयों के साथ इस प्रकार से व्यक्त करते हैं कि उनकी अपनी विशेषताएँ कभी अकेली और कभी सामान्य विषय की लोक द्वारा अनुभूत विशेषताओं की सहायता प्राप्त करके मुखर हो उठती हैं। अतएव अनुभूति को मूर्त रूप प्रदान करने के लिए चित्र की जितनी आवश्यकता होती है चित्र को रूप-रंग देने के लिए उतनी ही अलंकारों की अपेक्षा रहती है।

रंग, रूप, गुण, क्रिया और भाव यही पाँच उपकरण हैं, जिनके ऊपर किसी भी विषय का स्वरूप अथवा सौन्दर्य आधृत रहता है। अलंकारों को स्थूलतः उः वर्गों में रखा जा सकता है १. साम्य-मूलक, वैषम्य-मूलक, अतिशय-मूलक, औचित्य-मूलक, वक्रता-मूलक और चमत्कार-मूलक। कहने की आवश्यकता नहीं कि इनमें से प्रथम पाँच वर्गों में का कोई भी अलंकार अनुभूति के अन्तर्गत जिस सौन्दर्य की सृष्टि करता है, वह वस्तुतः उक्त छः उपकरणों के साम्य, वैषम्य, विस्तार, वक्रता और औचित्य में से किसी एक की सिद्धि के लिए किए गए विशिष्ट प्रयोग का प्रतिफलन मात्र है। पंचम वर्ग के अलंकारों का उद्देश्य अनुभूति की सौन्दर्य-वृद्धि न होकर भाषागत चमत्कार की ओर ही केन्द्रित रहता है, अतएव प्रस्तुत प्रसंग में उनकी चर्चा करना हम उपयुक्त नहीं समझते। अस्तु !

साम्य-मूलक अलंकार—साम्य-मूलक अलंकार-योजना के अन्तर्गत जो सामान्य विषय गृहीत होते हैं, उन्हें अलंकार-शास्त्र की शब्दावली में प्रायः 'अप्रस्तुत' कह दिया जाता है। इनका मूल उद्देश्य, जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, मुख्य विषय के रूप, गुण, क्रिया और भाव को स्पष्ट और सुन्दर बनाने का होता है, अप्रस्तुतों का चयन यद्यपि प्रकृति और उनसे इतर लोक—दोनों से ही हो सकता है, तथापि यह कवि की अपनी इच्छा पर ही निर्भर करता है कि वह मुख्य विषय के स्वरूपानुसार इन्हें

किस प्रकार से प्रयोग में लावे । सादृश्य, आरोप, सम्भावना इत्यादि प्रयोगों की सहायता से वह इनके द्वारा मुख्य विषय की अनुभूति को जितना तीव्र कर सकेगा, उतना ही उसे अपनी कला को निखारने में सफलता मिलेगी । मतिराम ने भी अपनी अप्रस्तुत-योजना प्रकृति और लोक—दोनों में ही की है । इनमें प्रकृति से गृहीत अप्रस्तुतों की चर्चा तो पीछे 'प्रकृति-वर्णन' के प्रसंग में की जा चुकी है, अतः एव उसकी पुनर्वक्ति करना सगत नहीं । जहाँ तक लोक में ग्रहण किये गए अप्रस्तुतों का प्रश्न है, उनके सम्बन्ध में कहा जा सकता है कि उन्होंने जिस प्रकार प्रकृति के परम्परागत उपमानों को नवीन ढंग से प्रस्तुत किया है तथा इनके प्रतिरिक्त विषय के अनुसार अपने नवीन अप्रस्तुत भी प्रस्तुत किए हैं उन्हीं प्रकार लोक से गृहीत अप्रस्तुतों का प्रयोग भी उनका अपना है, जो लक्षणा-शक्ति पर आधृत होने के कारण मुख्य विषय के रूप, गुण, क्रिया और भावों की अनुभूति कराने में उतना ही सक्षम है, जितने कि प्रकृति के अप्रस्तुत इन तत्त्वों को स्पष्ट करने में समर्थ हुए हैं । सर्वप्रथम क्रिया के मूर्त रूप के लिए अमूर्त अप्रस्तुत का एक उदाहरण देते हैं—

अली चली अवलाहि लं पिय पं साजि सिंगार ।

ज्यों मतझ भेंडार को लिए जात भेंडार ॥१६२॥

(रसराज)

यहाँ मुग्धा नायिका नायक के निकट जाने में संकोच करने के फलस्वरूप आगे बढ़ने का साहस नहीं करती, परन्तु सखी उसे बड़ी कठिनाई के साथ—सम्भवतः खीचकर अथवा धकेलकर आगे बढ़ा रही है । कवि इसी चित्र को स्पष्ट करने के हेतु नायिका पर अडियल हाथी का और सखी पर फीलवान का आरोप करता है । कहना न होगा कि इस साम्य की स्थापना उसने लक्षणा के सहारे हाथी और नायिका की आगे न बढ़ने—अड जाने तथा फीलवान और सखी की 'कठिनाई' से आगे बढ़ाने की क्रियाओं द्वारा की है । इसी प्रकार अमूर्त के लिए मूर्त अप्रस्तुत के प्रयोग द्वारा क्रिया-साम्य भी देखिए—

जोवन मदगज मद गति चली बाल पिय गेह ।

पगनि साज आँखु परी, चढ़्यो महावत गेह ॥१६४॥

(रसराज)

लज्जा द्वारा बाधा उत्पन्न किये जाने पर भी स्नेहातिरेक-वश प्रिय-मिलन के लिए जाती हुई नायिका के लिए यहाँ उस हाथी की स्थिति को अप्रस्तुत-रूप में रखा गया है, जो पंरों में अगता पड़ी होने के कारण यद्यपि चल तो नहीं सकता पर महावत . . . . . उनके अप्रस्तुत . . . . . प्री का है . . . . . है ।

मतिराम ऐसे मनोवैज्ञानिक चित्रों को अंकित करने में सिद्ध-हस्त हैं ।

क्रियाओं की सूक्ष्म अनुभूति के समान ही मतिराम ने मुख्य विषयों के गुणों

को प्रेयसीय बनाने के हेतु भी अग्रस्तुत-चयन में लक्षणा का योग लिया है। वानगी के लिए देखिये—

नायक के नैनन में नाइए सुधा-सी तव

सौत्रिन के सोचनन सोन सो लगाइए ॥१८१॥

(रसराज)

यहाँ नायिका के दर्शन से नायक को नेशानन्द की प्राप्ति और उपलियों को यह देखकर हुई ईर्ष्या को स्पष्ट करने के लिए कवि ने क्रमशः नेत्रों में गिरी 'मुषा' और 'तवण' की अग्रस्तुतों के रूप में रखा है। इन दोनों शब्दों का प्रयोग साहित्यिक होने के कारण इनके गुणों का ही परिचायक है। अतः ये गुण अर्थात् माधुर्य और तिव्रता ही दर्शन-माधुर्य और ईर्ष्या की तिक्ता को प्रकट कर रहे हैं। इसी प्रकार एक और उदाहरण देते हैं, जिसमें अग्रस्तुत-योजना और भी चूझ है। देखिये—

जैसे तुन मोहन बिलोम्बों वाली घोर तंसे

बंदी हूँ सों बंदी न बिलोकें बंद साधि के ॥२६४॥

(रसराज)

पूर्व-उद्धरण के अन्तर्गत 'अमृत' और 'तवण' स्थूल पदार्थों के वाचक हैं, इसी कारण लक्ष्यार्थ तक पहुँचने में देर नहीं लगनी। परन्तु यहाँ पर 'बंद साधक देखने' का वाच्यार्थ ही अपने आपमें कम सूझ नहीं, किन्तु अत्यधिक कठोरता का संकेत करने वाला व्यंग्यार्थ तो और भी सूक्ष्म है।

चित्रण-कला के अन्तर्गत जिस प्रकार में वातावरण के मूदन-चित्रण की अपेक्षा उसमें विशिष्ट भावों को संकित करना जितना कठिन होता है, उतना ही काव्य के अन्तर्गत किया और गुणों की अपेक्षा अन्य-व्यक्ति के भाव विशेष को अनुभूति का विषय बनाना दुस्तर होता है। जो कलाकार इस प्रकार के प्रयत्न में सफल हो जाता है उसका कौशल अपनी चरम सीमा पर पहुँचा हुआ कहा जा सकता है। मतिराम ऐसे ही पहुँचे हुए कलाकार हैं, इसीलिए उनकी रचनाओं में भावों का जितना स्वच्छ चित्रण उपलब्ध होता है, उतना रीतिकाल के अन्तर्गत विरल है। इसका मुख्य कारण यही है कि वे जिन अग्रस्तुतों का उपयोग करते हैं, वे सर्वसाधारण के अनुभूत विषय होते हुए भी ऐसे हैं, जिनका उपयोग उनके पूर्ववर्ती कवियों ने प्रायः नहीं किया। एक उदाहरण देते हैं, देखिये—

प्राण पिपारो मिलो सपने में परी जब नंसुक नौं निहोरे ।

कंत को भ्रामम ल्यों ही जगाय कही सखी बोल पियूष निचोरे ॥

पौ 'मतिराम' भयो हिय में सुख बाल के बालम सों हृद जोरे ।

जैसे मिही पट में चटकोली चढ़े रंग तीसरी बार के बोरे ॥२२१॥

(रसराज)

नायिका को नायक का दर्शन स्वप्न में हुआ, फिर सखी ने उसे जगाकर उसके भ्रामम की सूचना दी और अन्त में उमड़ा दर्शन भी हुआ। प्रियतम के इस साक्षा-

त्कार से उसे जो अत्यधिक आनन्द की प्राप्ति हुई, उसकी तुलना कवि ने तीसरी बार डुबोने के कारण गहगहे रंग का हो जाने वाले नीने वस्त्र से की है। इस अप्रस्तुत से नायिका के आनन्द की चरम सीमा तक पहुँचने की ही तीव्र अनुभूति नहीं होती, प्रत्युत 'तीसरी बार' से यह भी बोध हो जाता है कि स्वप्न में हुए दर्शन से नायिका को जितना आनन्द प्राप्त हुआ वह अपेक्षाकृत उची प्रकार हलका था, जैसे कि मिही-वस्त्र को रंग में पहली बार डुबाने से उसके ऊपर हलका रंग चढ़ता है तथा नायक के आगमन की सूचना से उसके आनन्द में उभी प्रकार वृद्धि हुई जैसे कि दूसरी बार डुबोने से उस वस्त्र के रंग में कुछ और वृद्धि हो जाती है। सूक्ष्म भावों के उतार-चढ़ाव का ऐसा क्रमिक वर्णन सम्पूर्ण रीति काल में खोजने पर ही मिल सकेगा। इसी प्रकार एक और छन्द है—

प्रथम प्ररथ छोटी लगी पुनि अति लगी बितास ।

वामन कैसे देह निशि भई बाल की लाल ॥६६४॥

(सतसई)

प्रिय-आगमन की प्रतीक्षा में रात्रि का पूर्वार्द्ध नायिका को अत्यन्त लघु प्रतीत हुआ, परन्तु ज्यों ही उसे यह विश्वास हो गया कि अब वह न आयेगा तो उतने ही मान का रात्रि का उत्तरार्द्ध उसे अनन्त प्रतीत हुआ। इन दोनों ही अवस्थायो का सम्बन्ध नायिका की मनोदशा के साथ है, जिनको स्पष्ट करने के लिए कवि ने क्रमशः दान प्राप्त करने से पूर्व के भगवान् वामन के लघु मात तथा उसके पश्चात् उनके अनन्त स्वरूप को अप्रस्तुत रूप में रखा है।

उपर्युक्त उद्धरणों के अन्तर्गत तो अप्रस्तुत मूर्त हैं, कभी-कभी भावों के लिए मतिराम अमूर्त-अप्रस्तुत ही ले आते हैं। उस स्थिति में भाव-सौन्दर्य देखते ही बनता है। उदाहरण के लिए—

देखे हूँ बिन देखि हूँ लयी रहै अति आस ।

कैसे हूँ न मुझाति है ज्यों सपने की प्यास ॥६६५॥

(सतसई)

इसमें नायिका की दर्शन-अतृप्ति की तीव्रता दर्शाने के लिए अमूर्त अप्रस्तुत का चयन किया गया है। नायक को देखने पर भी नायिका के मन में बनी अतृप्ति के लिए स्वप्न में लगने वाली प्यास के साथ अप्रस्तुत रूप में प्रस्तुत किया गया है। इसी प्रकार—

दाहि बिना ज्यों जेठ रवि ज्यों बिन घोषधि रोष ।

ज्यों बिन पानी प्यास यों तेरो दुसह बियोष ॥६६६॥

(सतसई)

यहाँ अन्तिम दो चरणों में नायिका के असह्य वियोग के लिए प्यास को अप्रस्तुत रूप में प्रस्तुत करके कवि ने इसकी अनुभूति में जान डाल दी है।

यह बात तो रही सूक्ष्म अथवा अमूर्त विषयो के लिए अप्रस्तुत योजना की।



जहाँ तक विषयों के स्थूल स्वरूप के लिए अग्रस्तुत-चयन का प्रश्न है, इस सम्बन्ध में कहा जा सकता है कि मतिराम को इनसे विशेष रुचि नहीं। बहुत सम्भव है कि उनको इसका अवसर ही प्राप्त न हुआ हो, कारण उनका स्थूल वस्तुओं का वर्णन इतना स्वच्छ हुआ है कि इनके लिए किसी प्रकार के अग्रस्तुत की आवश्यकता दिखाई नहीं देती। परन्तु जहाँ उन्हें इसकी आवश्यकता दिखाई दी है, वहाँ पर चूके भी नहीं—

रह्यो हार विपरीति में विष नैनन में भाइ ।

चन्द मुखी सोचति मनो मुवा कतत कुच नाइ ॥१५६॥

(सतसई)

विपरीत-रति में कुच प्रदेज पर पड़े हुए हार पर, कतत से गिरती हुई अमृत-घार का आरोप किया गया है, जो अपने आपमें स्थूल है। इस प्रकार के वर्णनों में वह सूक्ष्म सौन्दर्य नहीं, जिसकी नृष्टि उन्होंने भाव-वर्णन में की है।

वैषम्य-मूलक अलंकार—वैषम्य-मूलक अलंकारों का मूल उद्देश्य साधारणतः रूप, रंग इत्यादि उपकरणों के वैषम्य द्वारा मुख्य विषय की अनुभूति में अद्भुत सौन्दर्य की नृष्टि करना होता है। मतिराम ने भी इनको अपनी रचनाओं के अन्तर्गत इसी उद्देश्य से ग्रहण किया है। साम्यमूलक अलंकारों के समान ही इनके उपयोग में भी कलाकार की सूक्ष्म दृष्टि और परिष्कृत रचि का दर्जन होता है, जिसकी सफलता का कारण उनकी अनुभूति की स्वच्छता तथा उसकी तीव्रता में अन्तर्निहित है। उदाहरण के लिए एक स्थूल चित्र लीजिये, जिसके अन्तर्गत 'अधिक' अलंकार की सहायता से शरीर के विविध अवयवों का वैषम्य प्रस्तुत करके नायिका का प्रभावी चित्र प्रकट किया गया है—

पीन पयोधर भार यह परे छीन कटि ऐन ।

छोटे मुख में ललत हैं बड़े-बड़े ए नैन ॥१११॥

(सतसई)

भाषाश्रय—अर्थात् झोलु-कटि और पीन-पयोधर तथा छोटे परिवेश का मुख और उसमें अवस्थित बिन्दुल नेत्रों का यह वैषम्यपूर्ण चित्र राजस्थानी-चित्र शैली का स्मरण करा देता है। इसी प्रकार—

राधा के हृदय खेत में मूँदे नन्वकुमार ।

करन लगी हृदय कोर सो भई छेड़ डर पार ॥२१६॥

(ननसई)

इसमें 'अलंकार' अलंकार की सहायता से कवि नायिका के अनियारे नेत्रों के पीने कटाव की अनुभूति करा देना चाहता है।

वर्ण-योजना के प्रश्न में पीछे निवेदन किया जा चुका है कि मतिराम का अपने चित्रों में रंगों के प्रति विशेष आग्रह नहीं रहा। अलंकार-योजना के सम्बन्ध में भी यही बात नहीं जा सकती है। परन्तु इतना अवश्य है कि जहाँ उन्होंने वर्ण-वैषम्य प्रस्तुत किया है, वहाँ निश्चय ही उनकी अनुभूति अविभाजित अधिक तीव्र हो गई है। देखिये—

सेत सारो ही सौ सब सौतें रंगीं स्थाम रग

सेत सारो ही सौ रंगे स्थाम जाल रंग में ॥२५७॥

(रसरज)

इस छन्द में 'विषम' अलंकार की योजना की गई है। नायिका की श्वेत वर्ण साड़ी के प्रभाव में श्याम और लाल—इन दो रंगों को प्रस्तुत करके कवि ने सहज ही सपत्नियों की ईर्ष्या तथा पति के अनुराग का बोध तो करा ही दिया है, इसके साथ ही इसके प्रहिनने से नायिका के सौन्दर्य में वृद्धि होने की व्यञ्जना भी कर दी है। ऐसे ही—

मानचन्द चबकवें तिहारे मुखचन्द जोति

सारे मुख बरिन के कदरे करि राखे हैं ॥२६॥

(अलंकार पंथाशिका)

यहाँ पर भी 'विषम' अलंकार की सहायता से प्राथम्यदाता के मुख की चन्द्रमा के समान धवल कान्ति का विषय-प्रभाव अर्थात् कालिमा प्रदक्षित करके क्रमशः उसकी कीर्ति तथा शत्रुओं की उदासी को अनुभूति कराने का प्रयास है।

रूप और रंग की अपेक्षा क्रमशः गुण, क्रिया और भाव का स्वरूप और भी सूक्ष्म दुष्पा करता है। अतएव इनके अलंकार-परक वैषम्य से काव्य में जिस सौन्दर्य की सृष्टि होगी, वह अपेक्षाकृत और भी सूक्ष्म तथा प्रभविष्णु होगा। मतिराम ने अपनी रचनाओं के अन्तर्गत जहाँ भी कहीं वैषम्य-मूलक अलंकारों का सहारा लिया है वहाँ पर प्रायः इन्हीं तीन उपकरणों का आधार दृष्टिगोचर होता है। उदाहरण के लिए, देखिये—

(१) घेई नैन एखे से सगत और लोगनि कीं

घेई नैन लागत सनेह भरे नाहू कीं ॥१८२॥

(रसरज)

(२) आय कं मरत हरि चाहत प्रमर भयो

महावीर तेरी लगन-पार नगपार में ॥२३५॥

(ललितलङ्काम)

(३) रिस ही के भानू रस भानू भए भान्निन में

रोस की ललाई सो ललाई अनुराग की ॥२३२॥

(रसरज)

यहाँ प्रथम उद्धरण के अन्तर्गत कवि यह कहना चाहता है कि नायिका अपने पति के सिवाय और किसी भी व्यक्ति की ओर प्रेम भरी दृष्टि से नहीं देखती। इसी कथन की सूक्ष्म अनुभूति कराने के लिए उसने 'व्याघात' अलंकार के सहारे पति तथा अन्य लोगों के अनुसार उसके नेत्रों में क्रमशः स्नेहशीलता और रुधिरा—इन दो परस्पर-विरोधी गुणों का चयन किया है। द्वितीय उद्धरण में कवि ने अपने प्राथम्यदाता की तलवार से कटने के लिए शत्रु के घाते की विचित्र क्रियाओं की योजना की है।

अन्तिम उद्धरण में उसने 'विशेषालंकार' द्वारा धातुओं और तालिमा का क्रोध और अनुराग की विपरीत अवस्थाओं में दिखाकर अत्यन्त मनोवैज्ञानिक ढंग से यह व्यंजना की है कि परिस्थिति के बदलते ही किस प्रकार से क्रोध एक साथ ही प्रेम में परिणत हो सकता है।

**प्रतिशय-भूतक अलंकार**—इन अलंकारों का उद्देश्य भावोद्दीपन अर्थात् अनुभूति को अव्यगम्य बनाने का होना है। इनके लिए कवि अपनी सूक्ष्म अनुभूति को उसी प्रकार बढ़ाता जाता है, जिस प्रकार से 'फोटोग्राफर' छोटे चित्र को 'एनलार्ज' करके उसके स्वरूप को स्पष्ट और दर्शनीय बना देता है। परन्तु इस विस्तार की भी अपनी सीमा है, इससे आगे अनुभूति अपनी संवेदन-क्षमता छोड़ कुछ बंसा ही चमत्कार मान रह जाती है जैसे कि पदार्थ से बड़े आकार का चित्र वास्तविकता के अभाव में कौतूहल का विषय बन जाता है। ऐतिहासिक के अधिकांश कवियों ने इस तथ्य को न समझते हुए अपनी अनुभूति को जो बन्धन-रहित विस्तार दिया है, उसी के कारण उनकी कविता प्रायः तपाया बन कर रह गई है। स्वयं मतिराम भी इस दोष से अछूते नहीं रहे; देखिये—

घरन घरं न भूमि बिहरं जहाँई तहाँ  
फूले-फूले फूलन बिछायो परबंक है ।  
भार के डरनि मुकुमारि घास भंगनि मैं  
करत न भंगराग कुकुम को पंक है ॥  
कहै 'मतिराम' देखि बातापन बीच भायो  
घातप मलीन होत बदन भयंश है ।  
कैसे यह बाल ताल बाहर बिजन भाव  
बिजन श्यामि लागे लखस्त तक है ॥३०४॥  
(रसराज)

यहाँ प्रथम तीन चरणों में कवि का यह कथन कि नायिका फूलों पर ही सदैव विहार करती है नदीर पर नार के कारण भंगराग का लेप नहीं करती तथा खिड़की में आये हुए सूर्यास्त से उनका मुख-चन्द्र मलीन हो जाता है, अत्युक्तिपूर्ण होता हुआ भी नायिका की मुकुमारता को किसी प्रकार से संवेदनीय बना भी सकता है, पर इससे आगे यह कहना कि पखे की हवा लगने से उसकी कमर भी लचक जाती है, मुकुमारता-वर्णन की अति है, जिसे किसी भी सुविधा से चमत्कार की परिधि से बाहर नहीं माना जा सकता। परन्तु इस प्रकार के उद्धरण मतिराम की रचनाओं में खोज करने से ही मिल सकते हैं; कदाचित् उन्होंने अपने युग के प्रवाह में आकर ही ऐसा किया है—विशेष तनाव के कारण नहीं। बंसे साधारणतः इन अलंकारों का जहाँ भी उपयोग हुआ है वहाँ ये कवि की उत्तेजना को अपनी भाँति संवेदनीय बना सके हैं। उदाहरण के लिए—

जुयपति पंठ्यो पानो पोषत प्रबत मद  
कसभ करेनुकनि लीने सग सुख ते ।

## मतिराम : कवि श्रीर आचार्य

२००

ग्राह गहो ग्राहें बर पीछले के बाड़े भयो  
बलहीन बिकल करन बोह दुख ते ॥  
कहे 'मतिराम' सुमिरत हो समीप लखे  
ऐसी करतूति भई साहिब सुख ते ।  
बोळ बाते छूटीं गजराज की बराबर हो  
पाँव ग्राह मुख ते पुकार निज मुख ते ॥१२४॥  
(ललितललाम)

यहाँ कवि का उद्देश्य भगवान् बिष्णु की शरणागत-रक्षा-तत्परता का वर्णन करना मात्र है, जिसके लिए उसने 'अग्रमातिशयोक्ति' का सहारा लिया है । कहने की आवश्यकता नहीं कि इसमें भगवान् के उन्नत गुण में जो स्पष्टता आई है, उससे कहीं अधिक कवि के उत्तेजित भक्ति-भाव को उचित प्रतिबिम्बित प्राप्त हुई है । इसी प्रकार एक और छन्द लीजिये, जिसमें 'सम्प्रन्धातिशयोक्ति' द्वारा आश्चर्यदाता की धर्म श्रीर दानवीरता का द्रष्टव्य वर्णन है ।

सुरजनवंश राव भार्वातह सुरज हू  
तोते प्राज जग जग जप-तप जाग हू ।  
भलके सताई मुख समल कमल तेरे  
हिए हरिचरन कमल धनुराग हू ॥  
सत्ता के सपूत ते जगाई 'मतिराम' कहे  
सहलही कीरति कलप बेति बाग है ।  
ऊँचे मन ऊँचे कर ऊँचे-ऊँचे करो दं के  
ऊँचे करे भूमि के भिखारिन के भाग हू ॥१२६॥  
(ललितललाम)

बकता-मूलक प्रलंकार—यो तो प्रत्येक प्रालंकारिक उचित अपने भीतर कुछ न कुछ वक्रता लिये रहती है, परन्तु प्रलंकारों के इस वर्ग की विशेषता ही इस बात में निहित है कि वाणी की व्यक्त भंगिमा द्वारा यह सहृदय में जिज्ञासा उत्पन्न करके मुख्य विषय की अनुभूति को सम्पुष्ट करता है । मतिराम प्रतिबिम्बित की सरलता में विश्वास करते थे, उन्हें इसमें किसी भी प्रकार का पुमाव-फिराव पसन्द नहीं था, अतएव उनकी रचनाओं में इन प्रलंकारों का पर्याप्त उपयोग न हो तो भी कोई आश्चर्य की बात नहीं । परन्तु इतना निश्चित है कि युग के प्रभाव भयवा ध्वनि की महत्ता के कारण उनमें क्रिया भयवा वाणी-बंदम्ब के व्याज से जहाँ भी कही इनका प्रयोग हुआ है, वहाँ सौन्दर्य-वर्द्धन में ये प्रलंकार किसी भी इतर वर्ग के प्रलंकारों के समवस ठहराये जा सकते हैं । उदाहरण के लिए—

आई है निकट साँझ गयी गई घर साँझ  
हूँ सों बोरि आई मेरो कहो कान्ह कीजिये ।  
हो तो हो प्रकैली श्रीर दूसरो न देखियत  
बन की घोंचरी में अधिक भय भोजिये ॥

कवि 'मतिराम' मनमोहन सौ पुनि-पुनि  
 राधिका कहत बात साँची ये पतोजिये ।  
 कब को हों हेरति न हेरे हरि पावति हों  
 बछरा हिरानी सो हिराय नंक दीजिये ॥७२॥  
 (रसराज)

इसमें 'पर्यायोक्त' अलंकार का प्रयोग हुआ है । नायिका अपने इस कथन द्वारा कि सन्ध्या का समय है, तनी गीएँ घर को चली आई है (अतः वन में भी कोई न होगा), मैं अपने घर से अकेली ही आई हूँ, अकेली हूँ—कोई धीर नहीं दिखाई दे रहा, वन में अकेली जाने से भय लगता है अतएव तुम मेरे साथ चलकर खोये हुए बछड़े को ढूँढवा दो, नायक को यह संकेत कर देना चाहती है कि यही अवसर है जबकि हम वन के किसी एकान्त स्थान में रति-जीड़ा कर सकते हैं । कथन की यही वक्रता प्रस्तुत छन्द-गत शृंगार रस को पुष्ट कर रही है । इसी प्रकार—

मोहन लला को सुन्यो चलनि विदेस भयो  
 बाल मोहिनी को चित निपट उघाट में ।  
 परी तला बेसी तन-मन में छबीसी राखें  
 छिलि पर छिनकु-छिनकु पाँव छाट में ॥  
 प्रीतम नयन कुचलयन को चन्व परी  
 एक मै चलंगी 'मतिराम' जिहि बाट में ।  
 गागरि नबैली रुष भागरि अकेली रोती  
 गागरिलं ठाढ़ी भई बाट ही के घाट में ॥२१२॥  
 (रसराज)

यहाँ भी 'पर्यायोक्त' अलंकार का प्रयोग हुआ है । नायक के परदेस जाते समय परकीया का मार्ग में रीति गागर सिर पर रखकर भा खड़ा होना, जिससे वह शत्रुन बिगड़ने के कारण कम से कम एक दिन के लिए और रुक जाय, क्रिया-भगिमा का अन्यतम उदाहरण कहा जा सकता है ।

श्रीचित्य-मूलक अलंकार—विषय-वैचित्र्य में ही सौन्दर्य नहीं होता, उसकी स्वाभाविकता में भी यह देखने को मिल सकता है । अनुभूति के अन्तर्गत इस स्वाभाविकता की सृष्टि उसके विविध अवयवों को विशिष्ट क्रम में रखने में भी होती है, जिसका सम्पादन सामान्यतः श्रीचित्य-मूलक अलंकारों द्वारा हुआ करता है । मतिराम की रचनाओं के अन्तर्गत जिस स्वाभाविकता-जन्य-सौन्दर्य का दर्शन होता है, उसका भेद्य यद्यपि उनकी सरल प्रकृति को दिया जा सकता है, तथापि इन अलंकारों का भी कम योग नहीं, देखिये—

मोचन लागो भुराई की बातनि सोतनि सोच भुरावन लागी ।  
 मंजन कं नित नहाय कं घंग घंगोछि कं बार भुरावन लागी ॥  
 मोरि मुखं भुसकाय कं चारु चितं 'मतिराम' चुरावन लागी ।  
 ताहि सकोच मनो मूम सोचनि सोचन सोल दुरावन लागी ॥१०६॥  
 (सलिलललान)

इस छन्द के बीच दो चरखों के अन्तर्गत नायिका का नहाने के पश्चात् अंगों का अंगोच्छेदना, बालों को झुलाना तथा मुख मोड़कर मुस्कराना—इन तीनों बातों को कवि ने अत्यन्त स्वाभाविक ढंग से प्रस्तुत किया है। इसी प्रकार रूप-वर्णन को 'पर्याय' अलंकार की सहायता से स्वाभाविक बनाने के लिए कवि ने समस्त अवयवों को बिशिष्ट क्रम में रखकर जिस स्वाभाविकता की सृष्टि की है, वह द्रष्टव्य है—

मृदु बोलत डोलत कुण्डल कानन कानन कुंजनि ते निकस्यौ ।

बन माल बनो 'मतिराम' हिण् पियरो पट स्थों कटि मे बिलस्यौ ॥

जब ते सिर मोर पटानि धरें चित चोरि चित इत मोर हंस्यौ ।

तय ते डुरि भाजि कै लाज गई अब लालचु नैननि आनि बस्यौ ॥२६८॥

(ललितललाम)

कहने का अभिप्राय यह है कि अलंकारों के लक्षण-उदाहरण लिखने के नाते यों तो मतिराम ने किसी भी अलंकार को अपनी रचनाओं में बिना उपयोग के छोड़ा नहीं, पर जहाँ तक उनके प्रिय अलंकारों का प्रश्न है, उसके सम्बन्ध में यह कहा जा सकता है कि सामान्यतः साम्य और ओचित्य की ओर उनकी विशेष प्रवृत्ति है। उनके ग्रन्थों में धायद ही ऐसा कोई प्रसंग मिले जहाँ इन दो वर्गों के अलंकारों का आश्रय न लिया गया हो। साम्य-मूलक अलंकारों में उपमा, रूपक और उत्प्रेक्षा—ये तीन तो उनकी रचनाओं के अभिन्न अंग से लगते हैं और इनके सफल प्रयोग के लिए उन्होंने मूर्त-अमूर्त सभी प्रकार के अप्रस्तुतों को जुटाने का प्रयत्न किया है। ऐसे ही निश्छल और सरल अभिव्यक्ति के फलस्वरूप उनकी रचनाओं में प्रायः 'स्वभावोक्ति'—अलंकार की छटा देखने की मिलती है। सबसे बड़ी विशेषता तो यह है कि अलंकारों का उपयोग करते समय अनुभूति को ही प्रधानता दी गई है, यही कारण है कि इनके अलंकार-ग्रन्थों तक में इन दो वर्गों से इतर वर्गों के अलंकार भी साम्य न होकर साधन माने ही रहे हैं।

### भाषा

अनुभूति का स्थूल रूप अभिव्यक्ति है, जो काव्य में भाषा के माध्यम से ही निष्पन्न होती है, यह पीछे कहा जा चुका है। रीतिकाल के अन्तर्गत उत्तर भारत ही नहीं प्रायः सम्पूर्ण भारत की काव्य-भाषा के रूप में ब्रजभाषा का ही बोल-बाला रह गया था। मतिराम ने भी इसी लोक-विद्युत भाषा में अपने ग्रन्थों की रचना की है।

साहित्य की भाषा के तीन अंग हुआ करते हैं—शब्द-भाण्डार, व्याकरण और काव्य-सौष्ठव। इनका साधारणतः वही महत्त्व है जो शरीर में क्रमशः स्वास्थ्य, गठन और कान्ति का होता है। मतिराम की भाषा-शैली का अध्ययन इन्हीं के आधार पर किया जा सकता है। परन्तु इससे पूर्व ब्रजभाषा का सामान्य अध्ययन करना उचित होगा।

### ब्रजभाषा का शब्द-समूह

ब्रजभाषा का शब्द-भाण्डार अत्यन्त समृद्ध है। इसका मुख्य कारण यह है कि

अन्य-ध्रावुनिक-भारतीय-भाषाओं के समान संस्कृत का विशाल शब्द-समूह तो इसे मिला ही था जिनका इनने अपनी प्रकृति के अनुसार तत्सम और तद्भव—दोनों ही रूपों में ग्रहण किया, साथ ही गौरसेनी प्राकृत और गौरसेनी अपभ्रंश जैसी समृद्ध भाषाओं के साथ यह जन्म से सम्बद्ध रह्यो। इनके अतिरिक्त घरवी, फारसी आदि विदेशी भाषाओं के जननाधारण में प्रचलित शब्द भी इसने ग्रहण कर लिये थे। इधर ब्रजप्रदेश से इतर क्षेत्रों के कवियों ने अपनी बोलियों के शब्दों का भी इसमें स्वच्छन्दता के साथ उपयोग किया। इन प्रकार अनेक भाषाओं और बोलियों की शब्दावली के योग ने यह भाषा अत्यन्त मूल्यवान् हो गई।

### ब्रजभाषा का व्याकरण

ब्रजभाषा-व्याकरण की विशेषताएँ संक्षेप में इस प्रकार हैं—

उच्चारण—ब्रजभाषा में स्वरों का उच्चारण यद्यपि लड़ी बोली-स्वरों के समान ही होता है, तथापि अवधी से इस दिशा में किञ्चित् भेद अवश्य है। अवधी के अन्तर्गत 'इ' और 'उ' के उपरान्त 'म' की स्थिति अधिकतर रहती है, जबकि ब्रजभाषा में 'इ' और 'उ' तथा 'अ' और 'इ' क्रमशः 'य' और 'व' हो जाते हैं—(अव०) पिम्मार=(ब्रज०) प्यार; (अव०) दुम्मार=(ब्रज०) द्वार। इसी प्रकार 'इ' और 'उ' के स्थान पर क्रमशः 'य' और 'व' का प्रयोग भी ब्रज में अधिक होता है—(अव०) इह=(ब्रज०) यह; (अव०) उह=(ब्रज०) वह<sup>१</sup>। इसके अतिरिक्त अवधी में 'ऐ' और 'औ' का उच्चारण जहाँ क्रमशः 'मई' और 'मऊ' के समान होता है, ब्रज में ऐसा केवल उस स्थिति में ही होता है, जबकि 'ऐ' और 'औ' के उपरान्त क्रमशः 'या' और 'वा' विद्यमान हों—गैया, कौवा<sup>२</sup>। 'श्रृ' के वैदिक उच्चारण से अपरिचित होने के कारण ब्रजभाषा-भाषी अवधी-भाषियों के समान ही 'रि' का प्रयोग कर देते हैं<sup>३</sup>।

जहाँ तक ब्रजभाषा की व्यंजन ध्वनियों का प्रश्न है, उनका उच्चारण सामान्यतः अवधी के समान किन्तु लड़ी बोली से ईषत् भिन्न होता है। लड़ी बोली के अन्तर्गत संस्कृत-तत्सम शब्दों में ए, य, ल, व और घ की स्थिति प्रायः ज्यों की त्यों रहती है, जबकि ब्रजभाषा में इनके स्थान पर क्रमशः न, ज, र, ब, और म का प्रयोग होता है—(ल० बो०) मणि=(ब्रज०) मनि (ल० बो०); यामिनी=(ब्रज०) जामिनी; (ल० बो०) वाहन=(ब्रज०) बाहन; (ल० बो०) वातिका=(ब्रज०) वारी; (ल० बो०) स्नान=(ब्रज०) स्नम<sup>४</sup>। इधर ब्रजभाषा की हस्तलिखित

१. दे० गुप्त कृत 'बुद्धचरित' (मंसू १८६५ वि० का संस्करण), भूमिका, पृ० २२-२३; तथा 'हिन्दी भाषा'—शानमुद्रण (सन् १९५१ ई० का संस्करण), पृ० १११।

२. दे० वही 'बुद्धचरित', भूमिका, पृ० २२; तथा वही 'हिन्दी भाषा', पृ० १११।

३. दे० वही 'बुद्धचरित', भूमिका, पृ० २३ तथा वही 'हिन्दी भाषा', पृ० ११२।

४. दे० 'ब्रजभाषा व्याकरण'—डॉ० धीरेन्द्र वर्मा—(सन् १९३४ ई० का संस्करण), पृ० ४३।

५. दे० वही, पृ० ५०-५१।

पुस्तको में 'ख' के स्थान पर 'प' तथा 'प' के स्थान पर 'स' लिखा हुआ मिलता है, अतः यह कहना कठिन है कि इस भाषा में 'प' का उच्चारण मूर्धन्य रहा है<sup>१</sup> । माहिं, नाहिं, बाहि इत्यादि शब्दों में 'ह' के स्थान पर 'य' का प्रयोग भी ब्रजभाषा में देखा गया है<sup>२</sup> ।

संज्ञाएँ तथा विशेषण—ब्रजभाषा की एकवचन पुल्लिङ्ग संज्ञाओं तथा विशेषणों की प्रकृति सामान्यतः ओ-कारान्त होने की है, जबकि खड़ी बोली में ये प्रा-कारान्त तथा अवधी में प्रायः अ-कारान्त देखे जाते हैं—एक वचन पु० सं० : (ब्रज०) घोड़ो=(ख० बो०) घोड़ा=(अव०) घोड़, एकवचन पु० विशेष० . (ब्रज०) छोटी=(ख० बो०) छोटा=(अव०) छोटे<sup>३</sup> । ब्रजभाषा के कतिपय अ-कारान्त शब्द उ-कारान्त होकर भी प्रयोग में आते हैं—रामु (राम)<sup>४</sup> ।

लिङ्ग और वचन—हिन्दी की अन्य उपभाषाओं के समान ब्रजभाषा के अन्तर्गत भी लिङ्ग दो ही है—स्त्रीलिङ्ग और पुल्लिङ्ग—जिनमें निर्जीव वस्तुओं की छोटक संज्ञाओं को भी रखा जाता है<sup>५</sup> । क्योंकि जीवधारी वस्तुओं के समान निर्जीव वस्तुओं का लिङ्ग नहीं होता, अतएव इसके निर्धारण में प्रायः समस्या उठ खड़ी होती है, जिसका समाधान केवल कौश में ही होता है—लोक-व्यवहार में काल अवस्था स्थान-भेद से एक ही शब्द का दोनों लिङ्गों में भी प्रयोग देखा जाता है । वैसे साधारणतः विशेषण अवस्था कृदन्ती क्रियाओं<sup>६</sup> । सी भी संज्ञा के लिङ्ग का बोध हो जाता है, कारण ये दोनों ही वाक्य के अन्तर्गत संज्ञा के लिङ्ग से प्रभावित रहते हैं<sup>७</sup> ।

प्राणियों की छोटक पुल्लिङ्ग संज्ञाओं के स्त्रीलिङ्ग रूप बनाने के लिए अ-कारान्त और ई-कारान्त शब्दों के अन्त में अ और ई के स्थान पर इनि अथवा इनी तथा आ-कारान्त और ओ-कारान्त अथवा औ-कारान्त शब्दों तथा ओ अथवा औ के स्थान में ई प्रत्यय लगाया जाता है<sup>८</sup>—ग्वाल=ग्वालिनि; माली=मालिनि, सत्ता=सत्ती ; हरो=हरी ।

जहाँ तक वचनों का प्रश्न है, ब्रजभाषा के अन्तर्गत हिन्दी की अन्य उपभाषाओं के समान केवल दो ही भेद होते हैं—एकवचन और बहुवचन ; किन्तु इनका अस्तित्व कारक-विभक्तियों से पृथक् नहीं होता—ये कारक चिह्नों में ही अन्तर्भूत रहते हैं<sup>९</sup> ।

१. दे० 'ब्रजभाषा व्याकरण', पृ० ५१ ।

२. दे० वही 'बुद्धचरित', भूमिका, पृ० २३ तथा वही 'हिन्दी भाषा', पृ० ११२ ।

३. दे० वही 'बुद्धचरित', भूमिका, पृ० २०-२१, तथा वही 'हिन्दी भाषा', पृ० ११० ।

४. दे० 'कविकर निहारो'—ले० 'रत्नाकर' (मन् १६५३ ई० का संस्करण), पृ० ५८ ।

५. दे० वही 'ब्रजभाषा व्याकरण', पृ० ५३ ।

६. दे० वही, पृ० ५३ ।

७. दे० वही, पृ० ५३-५४ ।

८. दे० वही, पृ० ५४ ।



कारक :—

कर्ता—खड़ी बोली के समान ही ब्रजभाषा में कर्ता-विभक्ति का चिह्न 'ने' है, जिसका प्रयोग केवल भूत-कालिक सकर्मक क्रिया के साथ ही होता है ; किन्तु ब्रजभाषा के कवियों ने प्रायः इसकी उपेक्षा की है<sup>१</sup> ।

कर्म और सम्प्रदान—ब्रजभाषा में इन दोनों के विभक्ति-चिह्न को, को, को, को, को, कु, हि, हि, है, जिनमें 'को' खड़ी बोली में भी देखा जाता है<sup>२</sup> । 'हि' के स्थान पर इसी के 'घिसे हुए रूप' इ, 'ई' अथवा 'ऐ' का प्रयोग भी होता है<sup>३</sup> । बहुवचन की अवस्था में कभी-कभी विभक्तियों का प्रयोग भी नहीं होता, उस दशा में संज्ञाओं के अन्त में जुड़ा हुआ बहुवचन सूचक 'न', 'नि' अथवा 'नु' प्रत्यय ही इन विभक्तियों की सूचना दे देता है<sup>४</sup> ।

करण और भ्रषादान—इन दोनों कारकों के विभक्ति-चिह्न ब्रजभाषा में सामान्यतः सो, सौ, से, ते, तें, हि, हि, ही प्रचलित हैं<sup>५</sup> । बहुवचन की स्थिति में कर्म और सम्प्रदान के समान इनमें भी विभक्तियों के बिना ही बहुवचन सूचक प्रत्ययों से काम चला लिया जाता है<sup>६</sup> । कर्म-वाच्य और भाव-वाच्य की अवस्था में करण कारक की विभक्ति पै, पर भी हो जाती है<sup>७</sup> ।

सम्बन्ध—ब्रजभाषा में इस कारक के विभक्ति-चिह्न को, काँ, के, कैं, कै, कै, को, हि, हि उपलब्ध होते हैं<sup>८</sup> । इन चिह्नों का कार्य किसी संज्ञा अथवा सर्वनाम का सम्बन्ध क्रिया के साथ प्रकट करना न होकर अपने से बाद की संज्ञा के साथ बताना होता है, यही कारण है कि खड़ी बोली के सम्बन्धकारक चिह्नों के समान लिंग-वचन के अनुसार प्रयोग में आते हैं<sup>९</sup> । दो कारकों के एक साथ आने की स्थिति में बाद की पुल्लिङ्ग संज्ञा के एकवचन होने पर प्रथम कारक के साथ 'के' विभक्ति ही आती है<sup>१०</sup> ।

१. दे० वही 'बुद्धचरित', भूमिच्छा, पृ० १६ तथा वही 'हिन्दी भाषा', पृ० १०६ ।

२. दे० 'देव और उनकी कविता'—ले० डा० नगेन्द्र (सन् १९४६ ई० का संस्करण), पृ० १६८ तथा वही 'कविवर विशारी', पृ० ६१-६२ ।

३. दे० वही 'कविवर विशारी', पृ० ६१-६५ ।

४. दे० वही, पृ० ६५-६६ ।

५. दे० वही 'देव और उनकी कविता', पृ० १६८, तथा वही 'कविवर विशारी', पृ० ६५, ६६-७७ ।

६. दे० वही 'कविवर विशारी', पृ० ६५ ।

७. दे० वही 'देव और उनकी कविता', पृ० १६८ ।

८. दे० वही 'देव और उनकी कविता', पृ० १६८ तथा वही 'कविवर विशारी', पृ० ६२, ६६-७७ ।

९. दे० वही 'हिन्दी भाषा', पृ० १५०-१६१ ।

१०. दे० वही, पृ० १५१ ।

**अधिकारण**—इसके विभक्ति चिह्न में, मै, माँहि, मायें, महें, पर, पै, हि, हि, है<sup>१</sup> । अन्य कारकों के समान इसमें भी बहुवचन-भूचक प्रत्यय विभक्तियों का स्थान ले लेते हैं<sup>२</sup> ।

**सर्वनाम**—हिन्दी की अन्य उपभाषाओं के समान ब्रजभाषा के सर्वनामों को भी मुख्यतः पाँच वर्गों में रखा जा सकता है—पुरुषवाचक, सम्बन्धवाचक, संकेतवाचक, प्रश्नवाचक और नित्यसम्बन्धी । इनमें व्यक्ति की स्थिति के अनुसार पुरुषवाचक सर्वनाम के तीन भेद हो जाते हैं—उत्तम पुरुष, मध्यम पुरुष और अन्य पुरुष । ब्रजभाषा के अन्तर्गत इन सभी सर्वनामों के मूल तथा विकृत रूपों का कारक विभक्तियों के साथ दोनों ही वचनों में प्रयोग होता है, जो इस प्रकार है—

पुरुषवाचक—

### उत्तम पुरुष

	एकवचन	बहुवचन
मूल रूप	मैं, हों (प्रान्त भेद से हो, हैं, हूँ भी)	हम
विकृत रूप	मो, मो	हम
कारक-रूपरचना कर्ता	मै, हों, मैने (प्रान्त भेद से हो, हैं, हूँ भी)	हम हमने
कर्म-सम्प्रदान	मोको, मोफो, मोकूँ, मोहि, मोहि, मोहि, मोही, मोही इत्यादि	हमको, हमको, हमकूँ, हमहि, हमहि, हमै, हमही, हमनु, हमनि, हमन, इत्यादि
करण-अपादान	मोसों, मोसे, मोतें, मोहि मोहि, मोही, मोही इत्यादि	हमसो, हमसे, हमतें, हमहि, हमही, हमहि, हमही, हमनु, हमनि, हमन, हमें, इत्यादि
सम्बन्ध	मेरी, मेरो, मेरे, मेरी, मो, मो, मोहि, मोही, मोहि, इत्यादि	हमारो, हमारो, हमारे, हमारी, हम, हमहि, हमहि, हमही, हमही, हमै, हमनु, हमन, हमनि इत्यादि ।
अधिकारण	मोमें, मोपै, मोहि, मोहि, मोही, मोही इत्यादि ।	हममे, हमपै, हमहि, हमहि, हमही, हमही, हमै, हमनु, हमनि, हमन, इत्यादि ।

१. दे० वही 'देव और उनकी कविता', पृ० १६= तथा वही 'कविवर विहारी', पृ० ६२, ६६, ७७ ।

२. दे० वही 'कविवर विहारी', पृ० ६३, ६६, ७७ ।

३. दे० वही 'कविवर विहारी', पृ० ८०, १६० 'ब्रजभाषा व्याकरण', पृ० ६०, तथा 'देव और उनकी कविता', पृ० १६५ ।

मध्यम पुरुष<sup>१</sup>

	एकवचन	बहुवचन
मूल रूप	तू, तें, तैं, हूँ	तुम
विकृत रूप	तो	तुम
कारक-रूपरचना-कर्त्ता	तू, तें, तैंने, तूँ	तुम, तुमने
कर्म-सम्प्रदान	तोको, तोको, तोकूँ, तोहि, तोही, तैं, इत्यादि	तुमको, तुमकूँ, तुमहि, तुम्हें, तुमनि, तुमन, इत्यादि
करण-उपादान	तोसो, तोसे, तोतें, तोहि, तोही, तोहो, इत्यादि	तुमसों, तुमसं, तुमतें, तुमही, तुमहो, तुमहि, तुमहि, तुम्हें, तुमनु, तुमनि इत्यादि
सम्बन्ध	तेरो, तेरो, तेरे, तेरी, तु, तौ, तोहि, तोहि, तोही, तोहो, तौ, तव, इत्यादि	तुम्हारी, तुम्हारी, तुम्हारे, तुम्हारी, तिहारी, तिहारे, तिहारी, तुमहि, तुमहि, तुमही, तुमनु, तुमनि, तुमन, इत्यादि
प्रधिकरण	तौमें, तौपै, तोहि, तोहो, इत्यादि	तुममें, तुमपै, तुमहि, तुमही, तुमनु, तुमनि, तुमन, इत्यादि ।

अन्य पुरुष<sup>२</sup>

	वह	वे
मूलरूप	वह	वे
विकृत रूप	वा	उन
कारक रूपरचना-कर्त्ता	वह, वो, वु, वाने, प्रादि	वे, उनने
कर्म-सम्प्रदान	वाको, वाकूँ, वाहि, इत्यादि	उनको, उनकूँ, उनहि, उन्है, इत्यादि ।
करण-उपादान	वासों, वासं, वातें, इत्यादि	उनसों, उगसं, उनतें, इत्यादि
सम्बन्ध	वाकी, वाकी, वाके, वाकी, इत्यादि	उनकी, उनको, उनके, उनकी, इत्यादि
प्रधिकरण	वामें, वापै, इत्यादि	उनमें, उनपै, इत्यादि

सकेतवाचक, सम्बन्धवाचक, प्रदानवाचक तथा नित्यसम्बन्धी सर्वनामों के रूप अन्य पुरुष के उक्त रूपों के समान ही चलते हैं<sup>३</sup> । इन सर्वनामों के मूल तथा विकृत रूप नीचे दिये जाते हैं—

१. दे० वही 'कविज्ञान विहारा', पृ० ८१, वही 'जन्मस्थान व्याकरण', पृ० ६६, तथा वही 'देव और उनकी कविता', पृ० १६८-१६९ ।

२. दे० वही 'देव और उनकी कविता', पृ० १६९ ।

३. दे० वही, पृ० १६९ ।

संकेतवाचक<sup>१</sup>—

	एकवचन	बहुवचन
मूलरूप	यह, वह	ये, ए, वं, वे
विकृत रूप	या, वा	इन, उन, विन

सम्बन्धवाचक<sup>२</sup>—

	जो	जे
मूलरूप	जो	जे
विकृत रूप	जा	जिन

एकवचन में जिह, जिहि, जेहि, जिहि तथा जास रूप भी हैं—

प्रश्नवाचक<sup>३</sup>—

	कौन, को	कौन, को
मूलरूप	कौन, को	कौन, को
विकृत रूप	का	किन

एकवचन में 'काह' तथा बहुवचन में 'कौने' रूप भी मिलते हैं। अचेतन पदार्थों के लिए मूलरूप 'कहा' तथा विकृतरूप 'काहे' का प्रयोग होता है।

नित्यसम्बन्धी<sup>४</sup>—

	तो	ते, से
मूलरूप	तो	ते, से
विकृत रूप	ता	तिन

इनके प्रतिरिक्त सर्वनामों के अनिश्चय, आदर तथा निजवाचक रूपों का भी ब्रजभाषा के ग्रन्थगत प्रयोग होता है। इन सर्वनामों के जो रूप उपलब्ध होते हैं, वे इस प्रकार हैं—

अनिश्चय<sup>५</sup>— (चेतन पदार्थों के लिए)

	कोऊ	कोई
मूलरूप	कोऊ	कोई
विकृत रूप	काहू	—

(अचेतन पदार्थों के लिए)

	कछू	कछुक
	कछू	कछुक

आदरमूचक<sup>६</sup>—

मूल तथा विकृत रूप—आप, आपु, आपुन  
सम्बन्ध कारक—राबरे, राबरो, राबरी, राउरे।

निज वाचक<sup>७</sup>—

मूल तथा विकृत रूप—आपु, आप, आपन, आपनो, आपने, आपनि, आपनो, आपने, आपनि, आपनो, आपनो।

१. दे० वही 'मजभाषा व्याकरण', पृ० ७०-७४।

२. दे० 'मजभाषा व्याकरण' पृ० ७०-७५।

३. दे० वही, पृ० ७६-८०।

४. दे० वही, पृ० ७७।

५. दे० वही, पृ० ८२-८३।

६. दे० वही, पृ० ८६।

७. दे० वही, पृ० ८५।

क्रिया—सामान्यतः मूल क्रिया के दो भेद होते हैं—तिङन्त और कृदन्त ; जिनमें से प्राचीन ब्रजभाषा के अन्तर्गत तो 'तिङन्त' के कतिपय रूप उपलब्ध हो जाते हैं, किन्तु अब तक आते-आते खड़ी बोली में इनकी स्थिति अपवाद के लिए ही रह गई है, और प्रायः 'कृदन्त' क्रियाओं का ही प्राचुर्य देखने को मिलता है<sup>१</sup> । 'तिङन्त' क्रियाएँ काल, वचन और पुरुष के अनुसार होती हैं—लिंग का उनके ऊपर कोई प्रभाव नहीं होता; जबकि दूसरी ओर कृदन्त क्रियाएँ पुरुष से प्रभावित नहीं रहती—उनमें लिंग, वचन और काल से ही विकृति आती है, पुरुष की सूचना सहायक क्रिया से ही हो जाती है<sup>२</sup> । इस प्रकार क्रिया के उक्त दोनों रूपों के प्रतिरिक्त सहायक क्रियाओं का भी अपना महत्त्व हो जाता है ।

सर्वत्रयम 'कृदन्त' क्रिया के रूपों पर ही काल के अनुसार विचार करते हैं ।

### वर्तमान काल<sup>३</sup>

ब्रजभाषा के अन्तर्गत दोनों ही लिंगों के लिए व्यजनान्त धातुओं में 'अत' और स्वरान्त धातुओं में 'त' लगाकर वर्तमानकालिक 'कृदन्त' क्रियाओं के रूप बनाये जाते हैं—मैवत, जात । कभी-कभी पुल्लिङ्ग में 'धतु' और स्त्रीलिङ्ग में 'धति' अथवा 'ति' लगाकर भी ये रूप बनाये जाते हैं—जानतु, कहति ।

### भूत काल<sup>४</sup>

भूतकालिक 'कृदन्त' क्रियाओं के रूपों की रचना साधारणतः निम्नलिखित प्रत्यय लगाकर होती है—

	एक वचन	बहुवचन
पुल्लिङ्ग	घो, घी, मो, यी	ए, ये, यं
स्त्रीलिङ्ग	ई	ई

### पूर्वकालिक-कृदन्त<sup>५</sup>

पूर्वकालिक-कृदन्त क्रियाओं के रूप मुख्यतः इस प्रकार बनते हैं—

(क) अ-कारान्त अथवा व्यजनान्त धातुओं में 'इ' लगाकर—निहारि, करि ।

(ख) ऊ-कारान्त धातुओं में 'इ' लगाकर, जिमसे 'ऊ' के स्थान पर 'व' हो जाता है—छव, च्वं ।

(ग) आ-कारान्त तथा ओ-कारान्त धातुओं में 'इ' के स्थान पर 'य' लगाकर—साय, गाय ।

(घ) ए-कारान्त धातुओं में 'ए' के स्थान पर 'ऐ' लगाकर—लै, दै ।

'हो' सहायक-क्रिया का पूर्वकालिक-कृदन्त रूप ब्रजभाषा में हूँ होता है ;

१. दे० वही 'वर्णिकर विहारी', पृ० ८६ ।

२. दे० वही, पृ० ८६ ।

३. दे० वही 'ब्रज-व्याख्या व्याकरण', पृ० ६५-६६ ।

४. दे० वही, पृ० ६६-६८ ।

५. दे० वही, पृ० ६८-१०० ।

‘कर’ का ‘करि’ होना चाहिए, किन्तु प्रायः ‘कँ’ ही होता है। कभी-कभी इन पूर्व-कालिक कृदन्तों को कें, के, कें, कैं की भी अपेक्षा रहती है।

### सहायक-क्रियाएँ

काल, वचन धीर पुरुष के अनुसार वज्रभाषा के अन्तर्गत निम्नलिखित क्रियाएँ प्रयोग में आती हैं—

वर्तमान काल—

(निश्चयार्थ)

एकवचन

बहुवचन

उत्तम पुरुष हों, हो, हूँ

हैं

मध्यम पुरुष है

हो

अन्य पुरुष है

हैं

(सम्भावनाार्थ)

उत्तम पुरुष हों, होउ, होहूँ

होहि

मध्यम पुरुष —

होइ

अन्य पुरुष होय, होई, होइ, होवें

होहि

(आज्ञार्थ)

मध्यम पुरुष —

होइ, होवें

भूतकाल—

(निश्चयार्थ)

(अस् धातु)

पुंल्लिङ्ग हो, हो, हुतो, हुतो, हतो

हे, हुते, हुते

स्त्रीलिङ्ग ही, हुती, हती

ही, हुती

एकवचन

बहुवचन

(‘भू’ धातु) —

पुंल्लिङ्ग भयो, भयी, भो, भी

भये

स्त्रीलिङ्ग भई

भई

(सम्भावनाार्थ)

पुंल्लिङ्ग होती, होतो

होते

स्त्रीलिङ्ग होती

होती

भविष्यत् काल—

(निश्चयार्थ)

पुंल्लिङ्ग उत्तम पुरुष हूँ हों

हूँ हूँ, हूँ हो

पुंल्लिङ्ग मध्यम पुरुष हूँ है

हूँ हो

पुंल्लिङ्ग अन्य पुरुष हूँ है, होइ है, होयगो, होयगो

हूँ है, होहुगे, होजगे, होयंगे

स्त्रीलिङ्ग अन्य पुरुष होयगो

हूँ हैं

### तिङन्त-क्रियाएँ

तिङन्त-क्रिया के रूप तीनों कालों में वचन धीर पुरुष के अनुसार धातु में निम्नलिखित प्रत्यय लगाने से बनते हैं—

वर्तमान काल—

(निश्चयार्थ) १

उत्तम पुरुष	घौ, ऊँ, ओं	महँ, ऐँहि
मध्यम पुरुष	महि	घौं, घों, ऐं, ऐं
अन्य पुरुष	ऐ, ए य, इ	महु, हु, मो, मो, उ

(आज्ञार्थ) २

मध्यम पुरुष	उ, म, इ, हि	महु, हु, मो, मो, उ
-------------	-------------	--------------------

भूतकाल—भूतकाल 'तिङन्त' क्रियाओं का प्रयोग बजनाया में अत्यन्त मूल्य है तथा उनका स्थान प्रायः क्रिया के रूपों ने धारम्भ में ही ले रखा है<sup>३</sup> । यही कारण है कि इनके भूत-निश्चयार्थ के लिए 'कृदन्त'-क्रियाओं के भूत निश्चयार्थ रूपों का प्रयोग कर दिया जाता है<sup>४</sup> तथा भूत सम्भावनार्थ के लिए भी इनके रूप पुरुष के अनुसार न होकर 'कृदन्तों' के सनात लिंग के अनुसार ही चलते हैं<sup>५</sup>; देखिये—

	एकवचन	बहुवचन
पुल्लिङ्ग	घतो, घतौ	घते
स्त्रीलिङ्ग	घती	घतीं
भविष्यत् काल <sup>६</sup> —	(निश्चयार्थ)	
पुल्लिङ्ग उत्तम पुरुष	घौंगो, ऊँगो, उँगो	ऐँगे
पुल्लिङ्ग मध्यम पुरुष	ऐगी, यगी	घौंगे, घोगे, हुगे
पुल्लिङ्ग अन्य पुरुष	ऐगो, एगो, एगी, यगो	ऐँगे, हिंगे, ऐँगे, यगे
स्त्रीलिङ्ग उत्तम पुरुष	घौंगी, घोगी	महिगी
स्त्रीलिङ्ग मध्यम पुरुष	ऐगी	महुगी, घोगी, भोगी
स्त्रीलिङ्ग अन्य पुरुष	ऐगी, महिगी, यगी	महिगी

(‘इ’ लगाकर बने हुए रूप)

उत्तम पुरुष	इ हौं, इहौं	इहँ
मध्यम पुरुष	इहै	इहो
अन्य पुरुष	इहै	इहँ

संपुस्त काल—(निश्चयार्थ)<sup>७</sup>

वर्तमान (अपूर्व)—वर्तमानकालिक 'कृदन्त' तथा वर्तमान की सहायक-क्रिया (निश्चयार्थ) के संयोग से बनता है—मयुरा जाति हों ।

१. दे० बही 'मन्त्रभाषा व्याकरण', पृ० १००-१०२, तथा बही 'कविवर विशरी', पृ० ६०-६० ।

२. दे० बही 'मन्त्रभाषा व्याकरण', पृ० १०६-१०७ ।

३. दे० बही 'कविवर विशरी', पृ० ६० ।

४. दे० बही 'मन्त्रभाषा व्याकरण', पृ० १०२ ।

५. दे० बही, पृ० १०७-१०८ ।

६. दे० बही, पृ० १०२-१०६ ।

७. दे० बही, पृ० १०८-१११ ।

(पूर्ण) — भूतकालिक 'कृदन्त' तथा वर्तमान की सहायक-क्रिया (निश्चयार्थ) के संयोग से बनता है — आयी हो ।

भूतकाल (अपूर्ण) — वर्तमानकालिक 'कृदन्त' तथा सहायक-क्रिया (भूत-निश्चयार्थ) के संयोग से बनता है — हेरति हो ।

(पूर्ण) — भूतकालिक 'कृदन्त' तथा सहायक-क्रिया (भूत-निश्चयार्थ) के संयोग से बनता है — भाली हों गई ही थाजु ।

वाच्य<sup>१</sup> — संयोगात्मक कर्मवाच्य व्रजभाषा में 'य' लगाकर बनते हैं — कहि-यत है; मारियतु है । 'जानो' क्रिया के रूपों की सहायता से बने कर्मवाच्य का प्रयोग भी व्रजभाषा में प्रचुरता से मिलता है — गनी नहि जाति ।

क्रियार्थक संज्ञा अथवा भाववाचक संज्ञा<sup>२</sup> — क्रियार्थक संज्ञाओं के रूप व्रजभाषा में दो प्रकार से बनते हैं — एक तो अजनान्त धातुओं में 'घनो' या 'घनी' तथा स्वरान्त धातुओं में 'नो' अथवा 'न' प्रत्यय लगाने से और दूसरा रूप 'इबो', 'इबो' लगाने से — कठनो, करनी, सेनो, बोलिबो, भरिबो । इनके विकृत रूप धातुओं में 'घनी' और 'नो' के स्थान पर क्रमशः 'घन' और 'न' तथा 'इबो' के स्थान पर 'इब' लगाने से बनते हैं — करत, लैन, आइबे । कभी-कभी धातु में 'ए', 'ऐ' लगाने से भी विकृत रूप बनते हैं — परे, देखें, देये ।

कर्तृवाचक संज्ञा<sup>३</sup> — कर्तृवाचक संज्ञा 'धातु' में 'इया', 'ई', 'ऐया' लगाने से बनती है — भरिया, धारी, रखैया । क्रियार्थक संज्ञा में 'हारो', 'हारी', 'बारो', 'बारी', 'बारे' लगाने से भी यह बनती है — दिसावनहारी, देनवारी ।

अस्तु, इन विशेषताओं से स्पष्ट है कि व्रजभाषा के धन्तवर्ग संज्ञा, सर्वनाम इत्यादि के व्याकरण-रूपों में विकृतियों का प्रयोग आवश्यकता से अधिक हुआ है । इधर अन्य प्रान्तीय बोलियों की व्याकरण सम्बन्धी विशेषताओं तथा रूपों का प्रयोग भी इनमें इतना सामान्य हो गया है कि कदाचित् इनको इस भाषा की अपनी विशेषताएँ समझने का भ्रम हो सकता है । उदाहरण के लिए नुन्देली को 'ड' के स्थान पर 'र', 'यो' के स्थान पर 'घो' तथा सर्वनामों के धनुस्वार युक्त होने की विशेषता<sup>४</sup>; अवधी के रावरे, जेहि, केहि, मोर, हमार, उहि, जौन इत्यादि सर्वनाम; कहुँ, सन आदि कारक-विभक्तियाँ; कीन, दीन, आहि, अहे आदि क्रिया-रूप<sup>५</sup>, राजस्थानी के धारो, म्हारो जैसे सर्वनाम तथा आ-कारान्त संज्ञाएँ (= थोडा) इसमें प्रायः देखने को मिल सकती हैं<sup>६</sup> । ऐसी स्थिति में यदि कोई भाषाशास्त्री यह निष्कर्ष

१. दे० वही 'व्रजभाषा व्याकरण', पृ० ११५ ।

२. दे० वही, पृ० १११-१३ ।

३. दे० वही, पृ० ११३-१४ ।

४. दे० 'व्रजभाषा' — डॉ० धीरेन्द्र वर्मा (मन् १९२४ ई० का संस्करण), पृ० ४४; वही 'व्रजभाषा व्याकरण', पृ० १८-१९, तथा वही 'देव और उनकी कविता', पृ० २०१ ।

५. दे० वही 'व्रजभाषा', पृ० ६८-११९ तथा वही 'नुदचरित', भूमिका, पृ० २१-२२ ।

६. दे० वही 'देव और उनकी कविता', पृ० २०१-२ ।



निकाल बैठे कि व्याकरण को दृष्टि से ब्रजभाषा अव्यवस्थित है तो आश्चर्य नहीं। परन्तु भाषा में इस प्रकार की निरंकुशता प्रायः होती ही रहती है—विशेषतः उस स्थिति में जबकि उनका प्रयोग साहित्य और साधारण व्यवहार की भाषा के रूप में दीर्घकाल तक हुआ हो अथवा उनका क्षेत्र इतना व्यापक रहा हो कि जिसमें अनेक बोलियाँ अपनी स्वतन्त्र विशेषताओं सहित अस्तित्व रखती हों। कारण, समय के साथ परिवर्तित होती हुई परिस्थितियों के अनुसार भाषा में परिवर्तन होता है, जो भाषा पर प्रभाव डाले बिना नहीं रहता। इसी प्रकार अपना व्यापक क्षेत्र बताने वाली भाषा के लिए भी यह अनिवार्य हो जाता है कि वह अपने क्षेत्र में आने वाली बोलियों—यहाँ तक कि भाषाओं को जो अपने भीतर भेजाले—जो सभी सम्भव है जबकि इनमें उनकी विशेषताएँ बिना किसी भेद-भाव के ग्रहण की जायँ। ब्रजभाषा के व्याकरण में दृष्टिगोचर होने वाली इन विविधता के मूल में ये दोनों ही बातें विद्यमान हैं। नूरदान से पहले, यह साहित्यिक भाषा के रूप में धाई अथवा पीढ़े इस विवाद में पड़े बिना भी इसका निश्चय के साथ कहा जा सकता है कि खड़ी बोली के स्नान ग्रहण करने तक इसे कम से कम ऐसी दो विरोध प्रवृत्तियों में रहना पड़ा, जिनमें से एक विराग की थी और दूसरी थी राग (शृंगार) की। अतएव प्रथम के बातावरण में पली हुई ब्रजभाषा दूसरी के मूल तक यदि अपने स्वरूप में परिवर्तन कर बैठती तो वह स्वाभाविक ही था, क्योंकि कवियों के विचारों से ही भाषा का स्वरूप बनता-बिगड़ता है। ऐसे ही ब्रजभाषा का क्षेत्र आरम्भिक अवस्था में चाहे मयुर के प्राय-मान की भूमि रही हो, किन्तु रीतिकाल तक इसका क्षेत्र सम्पूर्ण उत्तर भारत के अतिरिक्त इतर राजस्थान और उ्पर कुनायूँ तक इतना फैल चुका था कि प्रायः प्रत्येक कवि इन भाषा में कविता करने में ही गौरव समझता था, अतः इस क्षेत्र के बीच के निवासी कवियों के उच्चारण, उनकी मानुभाषा के व्याकरण सम्बन्धी प्रयोगों अथवा ध्वन्य इत्यादि के आग्रह के कारण ब्रजभाषा पर प्रभाव पड़ गया तो अस्वाभाविक नहीं। इसके अतिरिक्त इस प्रकार के भाषागत अनियन्त्रण का एक कारण यह भी है कि उस समय यह काव्य की ही भाषा थी, गद्य की नहीं जो इसके ऊपर नियन्त्रण रखता। माराम यह कि ब्रजभाषा के व्याकरण में जो अनेकलपता देखने को मिलती है, उसका कारण इनकी अपनी विशेष परिस्थितियाँ हैं, जिन्हें उपेक्षित नहीं किया जा सकता।

### सौष्ठव

ब्रजभाषा तीन शताब्दियों के दीर्घकाल तक इतने विस्तृत भू-खण्ड की काव्य-भाषा होकर जो विभूति प्राप्त कर गयी, उसका कारण इसका अपना सौष्ठव ही था, जिसके माधुर्य की ओर व्यक्ति स्वतः ही आकृष्ट हो जाता है। यह सहज गुण इसने जहाँ एक ओर प्राकृत और अपभ्रंश-परिवारों में अत्यन्त मधुर 'गौरसौनी', प्राञ्जल तथा अपभ्रंश से विराजित के रूप में प्राप्त किया, वहाँ दूसरी ओर भक्तिकाल के बातावरण के कारण इसमें वृद्धि हुई। बात यह है कि इस गुण की कविता मुख्यतः भक्ति और नात्वत्व में ही प्रस्तुत हुई, जिनकी मृदम और मुकुमार

अभिव्यक्ति के लिए भाषा-मार्ग की आवश्यकता थी। अतएव शब्दों में माधुर्य लाने के लिए स्वभावतः स्वरों का आश्रय लिया गया, जिनके 'आगम' से प्रायः सयुक्ताक्षर वाले संस्कृत शब्दों ने तद्भव रूप धारण कर लिया। ऐसे शब्दों की विशेषता यह रही कि इनका स्वरूप भी एक नहीं था; मुविधानुसार कवि उनको ग्रहण कर लेते थे। इधर जैसा कि ऊपर निवेदन किया जा चुका है, संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश से ही इसमें शब्दों को ग्रहण नहीं किया गया, इनके प्रतिरिक्त धरवी, कारसी जैसी विदेशी भाषाओं के शब्दों को भी स्वतन्त्रता के साथ इस ढंग में लिया गया कि वे सर्वथा इसके अपने ही हो गये तथा प्रांतीय बोलियों के शब्दों के लिए तो किसी प्रकार का प्रतिबन्ध ही नहीं था। अतः यह स्वाभाविक ही था कि शब्द-भाण्डार से इस प्रकार की समृद्ध भाषा में विशेष प्रकार का लोच प्राप्त हुआ, जिसके फलस्वरूप छन्द, गुण आदि के आग्रह को भरलता से निवाहा जा सका। लोच में माधुर्य और लोच ही ऐसे दो गुण हैं, जिनके कारण ब्रजभाषा इतना गौरवपूर्ण स्थान प्राप्त कर सकी।

### मतिराम की भाषा

शब्द-समूह—मतिराम की भाषा-जैसी के अध्ययन सम्बन्धी प्रस्तुत प्रसंग के अन्तर्गत सर्वप्रथम उसके शब्द-समूह पर विचार करते हैं। रीतिकाल के अन्य कवियों के समान मतिराम का शब्द-भाण्डार भी काफी समृद्ध है। इसमें सन्देह नहीं कि अपनी अभिव्यक्ति को अधिक मार्मिक और सरस बनाने के हेतु उन्होंने ब्रजभाषा के अपने शब्दों का अधिक प्रयोग किया है, परन्तु इसके साथ ही उन भाषाओं के शब्दों को भी कम संख्या में ग्रहण नहीं किया, जिनके शब्द तत्कालीन साहित्यिक ब्रजभाषा ने बिना किसी संकोच के अपना लिये थे। इसका एक कारण उनकी अपनी परिस्थितियाँ भी हैं। उनका जन्म बुन्देलखण्ड के प्रतिष्ठित पण्डित परिवार में हुआ ही था, प्रायः चलकर संस्कृत के रीतिग्रन्थों का उन्होंने गम्भीर अध्ययन भी किया। इधर उनका दरबारी जीवन अहाँगीर और उसके पश्चात् भार्जमिह जैसे हिन्दू शासकों के आश्रय में व्यतीत हुआ, जिनका सम्बन्ध किसी न किसी रूप में मुगल-शासन से पड़ता ही था। अतएव यह स्वाभाविक ही है कि संस्कार और अर्जन के फलस्वरूप उनकी भाषा में संस्कृत, धरवी, कारसी जैसी समृद्ध भाषाओं के शब्द भी प्राप्त हुए। ऐसे संस्कृत के उत्तम शब्द उनकी रचनाओं में अपेक्षाकृत अधिक हैं। बानगी के लिए देखिये—

प्राण प्रिया मन-भावन संग अनंग तरंगनि रंग पसारे ।  
 सारी निशा 'मतिराम' मनोहर केलि के पुँज हजार उधारे ॥  
 होत प्रभात चलो चहै प्रीतम मुन्दरि के हिय में दुखभारे ।  
 चन्द सो आनन दोष सो दीर्घाति स्पाम सरोज से नैन निहारे ॥३४॥

(रसराज)

इस छन्द में समस्त रेखांकित शब्द संस्कृत के उत्तम शब्द ही हैं, जो अपने सहज माधुर्य के कारण कवि की भाषा के ग्रंथ बन गये हैं। एक घोर उदाहरण लें—

मुकुट मोर पर पुंज मंजु मुरघनुष बिराजत ।  
पोत बसन छन-छन नवीन छन-छन छवि छाजत ॥  
बचन मधुर गम्भीर घोष बरपत प्रमोद वर ।  
धृन्दावन वर बास-बेलि धृन्दन विलासकर ॥  
मतिराम सरस संताप हर मार्वासिह नृपाल मन ।  
गोविन्द नन्द नन्दन मुसुब घन सुन्दर धानन्द घन ॥५॥

(ललितललान)

इसमें 'ब' के स्थान पर 'व', 'छ' के स्थान पर 'क्ष', तथा 'न' के स्थान पर 'ण' का प्रयोग किया जाय तो निश्चय ही यह छन्द संस्कृत के अधिक निकट ठहरेगा, ब्रजभाषा के नहीं। परन्तु मतिराम के ग्रंथों में इस प्रकार की रचनाएँ सख्या की दृष्टि से बहुत कम हैं। केवल स्तुति-परक छन्दों में ही इस प्रकार की शब्दावली का उपयोग इस घोर सकेत करता है कि वे शब्दों की ध्वनि द्वारा भक्ति का पावन वातावरण उत्पन्न कर देना चाहते हैं।

संस्कृत समान-बहुला भाषा है, जबकि ब्रजभाषा इसके विपरीत व्यास-प्रधान है। ऐसी स्थिति में संस्कृत के शब्द स्वभावतः ब्रजभाषा की प्रकृति के अनुकूल नहीं पड़ते और यदि इनका प्रयोग इसमें कर नी दिया जाय, तो इसके स्वारस्य में एक प्रकार की गिरिलता घा जाती है। ऐतिहासिक के अन्तर्गत इस दोष का परिहार करने के लिए ही कवियों ने प्रायः ब्रजभाषा की प्रकृति के अनुकूल संस्कृत-शब्दों को ढालने का प्रयत्न किया। मतिराम का प्रायः यद्यपि संस्कृत-शब्दों को शुद्ध रूप में प्रस्तुत करने की ओर अधिक रहा है, पर भाषा-भारद्वय के मूल्य पर नहीं। यही कारण है कि जहाँ उन्हें भाषा-माधुर्य का हवन होता हुआ दिखाई दिया है, वही पर शब्द को सद्भव-रूप में ढाल लिया है। उदाहरण के लिए देखिए निम्नोक्त उदाहरणों के रेखांकित शब्द इसी प्रकार के हैं—

(१) दरप सों गरी बह दरपन देख्यो जो लो,  
तोलों प्राग प्यारी के उरोज हरि परसं ॥१६॥

(रसरात्र)

(२) मोर पछानि किरीट बन्यो मुक्तानि के कुण्डल सोन बितासो ।  
चार चितोनि चुनो 'मतिराम' मुख्योंबिघरें मुसकानि मुषा-सो ॥३२॥

(ललितललान)

(१) नखतावति नख इन्दुमुख तनु दुति दीप धनूप ।  
होति निषा नन्दतात मन तखं विहारो रम ॥१०१॥

(सज्जल)

संस्कृत-शब्दों की अपेक्षा मतिराम ने भरवी-फारसी-शब्दों का बहुत कम प्रयोग किया है। इनके प्रयोग में उनका उद्देश्य अनुभूति के अनुरूप भाषा में नाद-सौन्दर्य उत्पन्न करने का रहा है, जिसकी पूर्ति के लिए साधारणतः वे इन्हे ब्रजभाषा के अनुसार ही ढाल लेते हैं। देखिये—

(क) 'मतिराम' कहै जाहि साहिबी फवति है ॥ (३६)

(ख) ऐसे सब खलक तैं सकल सकलि रही... (४१)

(ग) फौजके सिंगार हाथी और महिपालन के... (१४०)

(घ) साहिनि सौ भकसिबी हाथिन को बकसिबी... (२७३)

(ङ) जोधन जरब महारूप के गरब गति... (२८०)

(च) संगर फतूहें सदा जासों अनुरागती । (३७८)

(ललितललाम)

(छ) लसत गूजरी ऊन रो बिससत सात इजार । (६६)

(रसराज)

यही 'साहिबी', 'खलक', 'फौज', 'भकसिबी', 'जरब', 'फतूह' और 'इजार' शब्द क्रमशः भरवी-शब्दों—'साहिब', 'खलक', 'फौज', 'भक्त', 'जरब', 'फतूह' और 'इजार' के ब्रजभाषा में ढले हुए रूप हैं। इसी प्रकार निम्नलिखित उदाहरणों के 'हजार', 'बजार', 'बखत', 'बिलद', 'गरब', 'साहिनि' और 'बकसिबी' शब्द क्रमशः फारसी शब्दों—'हजार', 'बाजार', 'बख्त', 'बुलन्द', 'गद', 'शाह' और 'बख्त' के रूप हैं—

(क) हियं हजारन के हरं बंठी बाल बजार ॥ (६६)

(रसराज)

(ख) बखत बिलंद मुख सुन्दर सरदबन्द

देखि करि गरब गुमान-होत काम को ॥२५०॥

(ग) साहिनि सौ भकसिबी हाथिन को बकसिबी (२७३)

(ललितललाम)

भरवी-फारसी के विकृत रूपों के प्रतिरिक्त मतिराम ने उनके उत्तम रूपों का भी प्रचुर भाषा में प्रयोग किया है। उदाहरण के लिए—

(क) सीतिनि की मजलिस जुरी पौसत के से फूल । (३२)

(फूलमंजरी)

(ख) कहे 'मतिराम' और जाचक जहान सब... (३६)

(ग) मोन के सिंगार भावतिह महादानि के । (१४०)

(घ) देखि करि गरब गुमान होत काम को ।

(२५०)

(ललितललाम)

इनमें 'मजलिस' और 'मोज' अरबी के तथा 'जहान' और 'गुमान' फ़ारसी भाषा के हैं ।

कभी-कभी इन शब्दों का सघट्ट हो जाता है तो इनके साथ ब्रजभाषा के अपने शब्द भी इनमें मिले हुए से लगते हैं । उस स्थिति में इनमें निश्चय ही ऐसा नाद उत्पन्न होता है जो अन्य किसी भाषा के शब्दों द्वारा उत्पन्न नहीं किया जा सकता; देखिये—

(क) बरब गरीबन को बबसो गनीमन को

गनीमन को गरब गरीबन को बकसो ॥६५॥

(अलंकार पंचाशिका)

(ख) गरबो गनीम बरगोन को बहति है... (१३१)

(ललितललाम)

किन्तु इस प्रकार के भ्रंश उनकी रचनाओं में सव्या की दृष्टि से अधिक नहीं है ।

अपभ्रंश और प्राकृत का ब्रजभाषा के साथ जितना निकट का सम्बन्ध है, उतना और किसी भाषा का नहीं रहा । यही कारण है कि इन भाषाओं के अनेक शब्द—अपने विकसित और मूल दोनों ही रूपों में—ब्रजभाषा में इतने घुल-मिल गये हैं कि मनायास ही उन्हें पृथक् करके नहीं रखा जा सकता, मतिराम की रचनाओं में ब्रजभाषा के अन्तर्गत इस प्रकार के प्रचलित शब्दों में से 'गोबे', 'लहिय', 'सामुहै', 'लोन', 'हियरा', 'लोइनि' जैसे अनेक शब्दों का ही प्रयोग नहीं हुआ, प्रत्युत भयान, नाह,

१. दे० बूझं सखीनहु सौं दुख गोबे...

(१२३)

(रसराज)

दे० सुजस अमल प्रतिदिन लहिय...

(२१०)

(ललितललाम)

परं पोन के सामुहै

(१७५)

सोतिन के लोचननि लोन सो लगाइये...

(१८१)

छाय रह्यो हियरा दुख सौं...

(१४५)

(रसराज)

चंचल लोइनि हवनि परि...

(४६)

(सप्तसर्ग)

साई, मेहु, किति, जस, पीउ, खभा, मेहु, जैसे शब्द भी<sup>१</sup> अपने अधिकृत रूप में प्रायः देखने को उपलब्ध हो जाते हैं। इनके भतिरिक्त प्रगट्टियउ, प्रगट्टत, निघट्टत, फट्टियउ, जैसे कतिपय शब्द<sup>२</sup> भी उन्होंने गढ़ लिये हैं जो अपभ्रंश के से लगते हैं।

जहाँ तक प्रान्तीय बोलियों के शब्दों का प्रश्न है उसके सम्बन्ध में केवल इतना ही कहा जा सकता है कि मतिराम ने किसी ऐसे शब्द का तो प्रयोग किया नहीं जो स्पष्टतः ब्रजभाषा के क्षेत्र से बाहर व्यवहार में आता हो, येष शब्द अपभ्रंश घोर प्राकृत के समान ही इस भाषा के ऐसे धमिल धग बने हुए हैं कि उनके विषय में कोई शब्दों का बियोग्य ही अनुसन्धान करके बता सकता है कि प्रमुक शब्द का मूलगत सम्बन्ध प्रमुक प्रान्त से है। इसमें सन्देह नहीं कि उन्होंने जो गिने-धुने शब्द गढ़े हैं वे ब्रजभाषा के लिए नये-से लगते हैं, पर वास्तव में ये प्रचलित शब्दों का विकार मात्र

१. दे० आयो है समानय गयो है अयान मन (२३५)

नाह के ब्याह की बाह सुनी... (८३)

(रसराज)

...सीभत हैं तिहुँ लोक के साईं ॥१६९॥

(सलितललाम)

सतरौही भीहन नहीं बुरे कुरायो मेहु । (७८)

(रसराज)

किति औन्ह करत जगत चित बाव है । (४७)

(सलितललाम)

घोरन के जस तेरे जस में मिलत ऐसे... (१२)

(अलकार पंचाशिका)

कोउ कितेक उपाय करो कहूँ होत हैं आपुने पीउ पराय ॥१२६॥

(रसराज)

हाथ में तिहारे छाग्य जोति को जमान है । (२५२)

(सलितललाम)

कंयो घरी निधि नीति गई यध मेहु चहुँ निधि आयो उनैहै । (१६१)

(रसराज)

२. दे० (क) 'मतिराम' एक दाता निमनि जग जस धमत प्रगट्टियउ । (२३)

(ख) तिमिर तुलित बुरफान प्रबल बिसि बिबिस प्रगट्टत ।

धमत पंथ पंथनि धरम धृति करम निघट्टत । (१५)

(ग) 'मतिराम' मुजस बिन-प्रति बढ़त भुनत दुषन उर फट्टियउ ॥२५१॥

(सलितललाम)

ही हैं। उदाहरण के लिए सेनी, नही, सलु'भहि शब्द। क्रमशः शयन, नहाई, सलुब्ध के ही यद्यपि गढ़े हुए रूप हैं, पर इनका स्वरूप ब्रजभाषा के धन्य शब्दों से भिन्न प्रतीत होता है।

संक्षेप में मतिराम ने ब्रजभाषा के अपने शब्दों के अतिरिक्त अन्य सभी भाषाओं के प्रचलित शब्दों का प्रयोग इतनी स्वच्छता और संयम के साथ किया है कि बिना किसी सकोच के उन्हें ब्रजभाषा के आदर्श कवियों की कोटि में रखा जा सकता है। श्रृंगारियों पर गहना करने योग्य कतिपय शब्दों को छोड़कर उनकी रचनाओं में किसी भी भाषा के शब्दों का ऐसा ऊबड़-खाबड़ प्रयोग नहीं हुआ जिसके कारण उन्हें भूपण प्रथवा देव जैसे कवियों की श्रेणियों के निकट भी लाया जा सके। साधारणतः जिन शब्दों को उन्होंने सौन्दर्य की सृष्टि के लिए विकृत भी किया है, वे भी किसी प्रकार से अर्थ की दृष्टि से दुरुह नहीं हो पाये।

व्याकरण—शब्दों के समान ही व्याकरण की दृष्टि से भी मतिराम की भाषा 'अत्यन्त स्वच्छ' है। इसके वाक्य-विन्यास में सामान्यतः इस प्रकार का कोई व्यतिरिक्त दृष्टिगोचर नहीं होता, जिससे अर्थ तक पहुँचने में किसी प्रकार की बाधा पड़ती हो; अन्वय की भी कम ही आवश्यकता पड़ती है। उदाहरण के लिए एक छन्द देखें—

सकल सहेलिन के पीछे-पीछे डोलति है  
मंद मंद गोन घासु हिय को हरत है ।  
सम्मुख होत 'मतिराम' मुख होत जब  
पीन लागे धूँधट को पट उधरत है ॥  
कालिंदी के तट बंसीबट के निकट  
नंदताल को सकोचन तें चाह्यो न परत है ।  
तनु तो तियाको घर भाँवरें भरत ननु—  
साँवरें यदन पर भाँवरें भरत है ॥३७८॥

साधारणतः तब और छन्द के कारण वाक्य में कर्ता, कर्म और क्रिया का क्रम गद्य के समान नहीं रहता, किन्तु प्रस्तुत छन्द के अन्तर्गत कवि ने इनको उसी क्रम में प्रस्तुत किया है, इसी कारण इसका प्रत्येक वाक्य तत्पर्युक्त होता हुआ भी गद्य के निकट दृष्टिगोचर हो रहा है। यहाँ तो वाक्य-विन्यास साधारण है, क्योंकि प्रायः एक ही क्रिया का उपयोग किया गया है। परन्तु मतिराम ने अनेक क्रियाओं का एक साथ प्रयोग करके भी वाक्यों में किसी प्रकार की जटिलता नहीं धाने दी। देखिए—

१. दे० घाई ही पीय बिवाय महावर कुंचन तें करिके सुख संनो । (७७)  
ऐसी भाँति भई बह तेरे गेह सों नहो । (२८०)  
(रसराज)  
रतन सुतन अक्खोकि लोक पति भान सलु'भहि । (१७२)  
(ललितललाम)

पाइ इकत के बाल सो बातम जो रति रूप कला दरसाव ।  
 नाहीं कढ़े मुख नारि के नाह जहाँ हिय सों हियरा परसाव ॥  
 काम बढ़ी 'मतिराम' तहाँ अति सात बिलासनि कों सरसाव ।  
 जोवें असे मन मोवें अनद में रोवें हंसै रस को बरसाव ॥२७८॥  
 (ललितललाम)

इस छन्द के अन्तर्गत सर्वत्र 'तिङन्त' क्रियाओं का ही उपयोग किया गया है ।  
 किन्तु इसका अर्थ यह नहीं कि मतिराम की भाषा दोषों से सर्वथा मुक्त है । उसमें  
 व्याकरण सम्बन्धी ऐसे दोष अपवादस्वरूप मिल ही जाते हैं, जो ऐतिहासिक कवियों  
 की रचनाओं में सामान्य रूप से दृष्टिगोचर होते हैं । देखिए—

लिंग और वचन-दोष—

बारि के बिहार भरवारनि के बोरिबे कों  
 बारिधर बिरचोइलाज जयकाज की । (१२६)  
 (ललितललाम)

यहाँ 'इलाज' शब्द स्त्रीलिंग है, जबकि साधारणतः इसका प्रयोग पुल्लिंग में  
 ही होता है । परन्तु इसके सम्बन्ध में यह तर्क दिया जा सकता है कि यह शब्द  
 मतिराम के समय में इसी प्रकार से ग्रहण किया जाता रहा होगा । यदि यह बात मान  
 भी लें तो भी ऐसी श्रुतियाँ उनकी रचनाओं में और भी मिल सकती हैं, यथा—

ध्याय सदा पद पकज को 'मतिराम' तब 'रसरज' बसानी ॥१॥  
 (रसरज)

यहाँ 'रसरज' के लिए 'बसानी' क्रिया का प्रयोग इस बात को स्पष्ट कर  
 रहा है कि मतिराम ने 'रसरज' शब्द स्त्रीलिंग में ही ग्रहण किया है, जबकि दूसरे  
 स्थान पर वे इसे पुल्लिंग में भी ग्रहण करते हुए मिलते हैं—

रसिकन के रस को कियो नयो ग्रन्थ 'रसरज' ॥४२७॥  
 (रसरज)

इसी प्रकार—

रचक म ऊँचो सगो अंचल उरोजन के  
 अंकुरन बंक दीठि नेक-सो बिसाल भो (१४)  
 (ललितललाम)

इसमें 'दीठि' शब्द पुल्लिंग शब्दों की कतार में रख दिया गया है, जबकि  
 'सतसई' में यह स्त्रीलिंग ही है—

दीठि बचाइ सखीन की केलि भोन में जाइ ॥२७२॥  
 (सतसई)

लिंग के समान शब्दों के वचन-निर्धारण में भी मतिराम कहीं-कहीं प्रमाद  
 कर गये हैं—



जाके एक-एक रोम कूपनि मे कोटिन

अनन्त ब्रह्मादनि को वृन्द विससत है । (२३६)

(ललितललाम)

इसमें एक-एक 'विशेषण' के साथ 'कूपनि' के स्थान पर 'कूप' का प्रयोग होना चाहिए । इसी प्रकार—

(१) भार के डरनि मुकुमारि चार घंगनि में  
करति न घंगराग कुंकुम को पंक है । (३०४)

(२) हेतु कियो हम जो तो कहा तुम तो 'मतिराम' सर्व विसराए । (१२६)

(३) नंक परे न मनोज के भोजनि सेज सरोजनि में सियराई । (४१३)

(रसराज)

इन उद्धरणों में डर, हेतु, भोज—ये तीनों ही भाववाचक सजाए हैं और इनका एकवचन में ही प्रयोग होना चाहिए, पर मतिराम इसकी ओर से निश्चिन्त हैं, समवत. इसलिए क्योंकि ब्रजभाषा के सभी कवि प्रायः भाववाचक संज्ञाओं को बहुवचन करके प्रयुक्त करते आये हैं ।

कारक-चिह्नों की अनेकरूपता तथा विकृति—मतिराम की रचनाओं के

रचनाओं में देखने को मिल जाता है । इतना ही नहीं कही-कही तो चिह्नों के बिना भी काम चला लिया गया है, यथा—

(१) प्राण प्रिया मनभावन संग अनंग तरांगि रंग पसारे । (३४)

१. दे० (क) सुरजन कंठी सुरजन ही में साहिबी है

भोज कंठी भोज में अकड़ बड़ भाल में । (५४)

(ख) भंग के संग ते केसरि रंग की अम्बर सेत में जोति जगावै । (३२२)

(ग) देखत ही सबके पुरावतो ही चिन्तनि को (१८३)

(ललितललाम)

(घ) जा दिन ते चतिवे की घरचा चलाई तुम

तादिन ते पियराई तन छाई है । (२०६)

(रसराज)

(ङ) पिय आयो परदेस ते बहुत छोस बिताइ । (३०८)

पीठ न आयो नौद को मूदे सोचन बात । (२६६)

(सतसई)

(२) प्रीतम आए प्रभात प्रिया-घर राति रमे रति चिह्न लिए ही ॥ (५३)  
(रसराज)

(३) छवि जुत छोरधि तरंगनि बदावत है  
जगत पसारत जमेली को मुयास कीं ॥ (१७१)  
(ललितललाम)

यहाँ प्रथम उद्धरण में 'मनभावन संग' में सम्बन्ध-विभक्ति 'के' नहीं दी गई और 'तरंगनि' तथा 'रय' के बीच 'मे' को छोड़ दिया गया है। द्वितीय में 'प्रिया-घर' में वही सम्बन्ध का चिह्न 'के' तथा 'राति रम' में अधिकरण का चिह्न 'मे' गायब है। तृतीय में 'तरंगनि बदावति' में करण का चिह्न 'मे' तथा 'छोरधि तरंगनि' और 'जगत पसारत' में क्रमात् सम्बन्ध चिह्न 'की' और अधिकरण-चिह्न 'मे' नहीं है।

यदि तर्क के लिए यह भी मान लिया जाय कि इस प्रकार के प्रयोग तत्कालीन ब्रजभाषा में सामान्य हो गये थे, तो भी यह किसी भी प्रकार स्वीकार्य नहीं हो सकता कि 'माहि' के लिए 'महियाँ' और 'पाहि' के लिए 'पहियाँ' का प्रयोग भी उसमें होता था—

सोने की-सी बेति अति सुन्दर नबेली बाल  
ठाढ़ी ही अकेली अतबेली द्वार महियाँ ।  
'मतिराम' अलिख मुषा की बरपा सो भई  
गई जय दोठि बाके मुखचन्द पहियाँ ॥ (२६६)  
(रसराज)

कहने की आवश्यकता नहीं कि इस प्रकार के गिने-बुने प्रयोगों का आविष्कार मतिराम ने तुक मिलाने के हेतु ही किया है।

क्रिया-रूपों में दोष—कारक-विभक्तियों के समान ही तुक मिलाने के लिए मतिराम ने कतिपय स्थानों पर क्रिया-विभक्ति का सही प्रयोग नहीं किया—कही—कही उनको विकृत तक कर डालता है। साधारणतः संयुक्त वर्तमान काल (अपूर्ण निश्चयार्थ) की दशा में 'कृदन्त' और 'सहायक'—ये दोनों ही क्रियाएँ कर्ता के लिए और वचन—वोनो ही से प्रभावित रहती है; इन तथ्य को स्वयं मतिराम भी अपने कितने ही छन्दों में प्रमाणित कर चुके हैं। परन्तु जहाँ पर तुक का प्रश्न उठा है, वहाँ वे इस नियम का उल्लंघन कर बैठे हैं। उदाहरण के लिए—

केलि कं सफल राति प्रात उठि भोगराति  
नौव भरे सोचन जुगत मिलसन हे ।

साजनि ते संगनि नुरावति है बार-बार  
संचि करि बसन बिहारी बिहंसत है ।

कवि 'मतिराम' पाई प्राप्तस जेभाई मुख  
देखी मनभायतो को छवि सरसत है ।

अन उबोत मनो सोभा के सरोवर में  
सोभा मानि सोभा को सरोज विकसत है ॥३४०॥

(रसराम)

इस छन्द के अन्तिम चरण में कर्ता—‘सोभा को सरोज’—पुल्लिग एकवचन है और उसके लिए वर्तमान काल सूचक क्रिया का प्रयोग शुद्ध है, द्वितीय चरण में ‘बिहारी’ के लिए क्रिया को आदरसूचक न माना जाय तो वह भी ठीक है, पर प्रथम चरण के कर्ता—‘सोचन जुगल’—(पुल्लिग बहुवचन) और द्वितीय के ‘छवि’ (स्त्रीलिङ्ग एकवचन) के लिए क्रमशः ‘बिलसत है’ तथा ‘सरसति है’ के स्थान पर ‘बिलसत हैं’ तथा ‘सरसत हैं’ का प्रयोग कदापि संगत नहीं कहा जा सकता। इनको अन्तिम चरण के साथ तुक बँटाने के लिए ही इस रूप में ढाला गया है। इसी प्रकार—

हूँ हूँ सौ मिलिबो ठहराय कं सन कहुँ अनतं ही करीजें ।  
भोरहि घाय बनाय कं बातनि घातुर हँ बिनती बहु कीजें ॥  
ऐसोहि रोति सदा ‘मतिराम’ सु कंसे पियारे जु प्रेम पतीजें ।  
सोहे न लाइए जाइए हाति न मानहुँ जो घन सासन बीजें ॥३३१॥

(रसराम)

वर्तमान आशार्थ में मध्यम पुरुष (बहुवचन आदर के लिए एकवचन में भी) ‘करिबो’ क्रिया का रूप ‘करीजें’ होता है तथा कर्मवाच्य में ‘पतियायबो’ क्रिया का रूप ‘जानो’ क्रिया की सहायता से ‘पतियायो जाय’ बनता है। परन्तु इस छन्द के अन्तर्गत हमारे कवि ने ‘करीजें’ को विकृत करके ‘करीजं’ तथा ‘पतियायो जाय’ को बिगाड़ कर ‘पतीजं’ कर दिया है, जिसका कारण द्वितीय और अन्तिम चरणों की क्रमशः ‘करीजं’ और ‘शीजं’ क्रियाओं के साथ तुक बिड़ना मात्र है। एक उदाहरण और देते हैं—

महावीर सत्रुसातनन्द राव भावसिंह  
तेरो घाक भरिपुर जात भय भोय-से ।  
कहे ‘मतिराम’ तेरे तेज पुंज लिए गुन  
मास्त और मास्तंइ मंडल बिलोय-से ॥  
उड़त भवत दूटि-फूटि मिटि फाटि जात  
बिकल मुखात बंदी दुखिन समोय से ।  
तून-से तिनूका-से तरोबर-से तोय-से  
तारा-से तिमिर-से तमोपति-से तोय-से ॥३६६॥

(ललितललाम)

क्रियायुक्त संज्ञाओं का बहुवचन सूचक रूप मूल क्रिया में ‘ए’ लगाकर बनाया जाता है। अतएव इसके अनुसार ‘भोयबो’, ‘बिलोयबो’ और ‘ममोयबो’ क्रियाओं के बहुवचन सूचक रूप क्रमशः ‘भोये’, ‘बिलोये’ तथा ‘ममोये’ होने चाहिएँ; परन्तु प्रस्तुत

छन्द के अन्तर्गत अन्तिम चरण के अन्तिम शब्द 'तोय-से' के साथ तुक मिलाने के लिए तीनों को ही ए-कारान्त नहीं रहने दिया ।

**वाक्य-रचना-सम्बन्धी दोष**—वाक्य का मूल उद्देश्य प्रोक्ता के अभिप्राय को प्रकट करने का होता है, जिसकी पूर्ति उसका (वाक्य का) यथास्थान प्रयुक्त प्रत्येक पद करता है । यदि किसी पद के स्थान-भ्रष्ट होने, उसके अनावश्यक रूप में छा जाने अथवा चले जाने से अभिप्राय को समझने में किसी प्रकार का व्याघात उत्पन्न होता है तो वाक्य दुष्ट बन जाता है । काव्य के अन्तर्गत इस प्रकार के दोषों का भा जाना असाधारण बात नहीं, कारण तब भी छन्द का आग्रह कवि को वाक्य में पदों का अपने उचित स्थान से हट-कर अथवा उनका गूनाधिक प्रयोग करने के लिए बाध्य कर देता है । इस पर रीतिकालीन कवियों का तो कहना ही क्या ? जिनकी प्रवृत्ति भाषा समय की अपेक्षा कला-प्रदर्शन की ओर अधिक केन्द्रित रही है । मतिराम की भाषा में वाक्य-विन्यास उनके समकालीनों की अपेक्षा अधिक व्यवस्थित है, तो भी अन्वय दोष तो उनकी रचनाओं में अनेक स्थलों पर देखा जा सकता है—

छरी सपत्नव सालकर लखि समास की हाल ।

कुम्हिलानी उर साल घरि फूल-माल ज्यों बाल ॥६१॥

(रसराज)

इसका अन्वय ऐसे होगा—'तमाल की सपत्नव छरी सालकर (में) लखि (घोव) उर (में) साल घरि, फूल-माल-ज्यों बाल हाल कुम्हिलानी ।' इससे स्पष्ट है कि 'लखि' और 'उरसाल' दूर पड़ गये हैं, जबकि 'हाल' को उचित स्थान ही नहीं मिल सका । इसी प्रकार—

जबकि दोयो यगनि में जुवती जाति सिगार ।

पुरुष प्राण प्रिय जानियत मंडन कर्यो लितार ॥६१॥

(सतसई)

इसमें 'पुरुष' और 'मंडन कर्यो लितार' के पारस्परिक सम्बन्ध का निर्वाह भली प्रकार नहीं हो पाया—ये दोनों दूर पड़ गये हैं ।

मतिराम की भाषा बिहारी के समान समस्त नहीं है, इसी कारण उनकी रचनाओं के अन्तर्गत न्यून-पदत्व दोष बहुत कम देखने को मिलता है और वह भी कारक-विभक्तियों तक ही सीमित रहा है, उदाहरण के लिए—

धनत मुन्हो परवेस की हियरा रह्यो न टोर ।

लं मालिनि मोतहि दियो नव रसाल को घोर ॥२१॥

(रसराज)

इसमें 'लं मालिनि मोतहि दियो' पद का अर्थ तब तक स्पष्ट नहीं होता, जब तक कि 'मालिनि' के साथ अपादानकारक-विभक्ति न लग जाय । परन्तु जहाँ तक अधिक-पदत्व दोष का प्रश्न है वह केवल सधर्षणों में तो गर्वसामान्य-ही बात है ही, इसके साथ काव्य-रचनाओं में भी कम नहीं, यथा—

(१) होय नवोढ़ा कं कछू प्रीतम सों परतोति ।  
सो बिधव्य नवोढ़ यों बरनत कवि रसरोति ॥२७॥  
(रसराज)

(२) भूलनि रंग घने 'मतिराम' महोरह फूल प्रभा निकसे हैं । (७१)  
(छलितललाम)

(३) सगनि सये सोचन सखे जासो मोहनलास ।  
करि सनेह ता बाल सों सिखै सकल ब्रजबास ॥१५॥  
(सुतसई)

इन उद्धरणों में से प्रथम के अन्तर्गत 'यों बरनत कवि रसरोति' वाक्य सर्वथा अनावश्यक है। द्वितीय और तृतीय उद्धरणों में क्रमशः 'प्रभा' तथा 'सिखै, सकल ब्रजबास' का अर्थ की दृष्टि से कोई महत्त्व नहीं।

वाक्य-गत इन दोषों के अतिरिक्त मतिराम की रचनाओं में यति-भंग-दोष भी कम नहीं है। कवियों में तो प्रायः पद का एक भाग एक यति में और दूसरा दूसरी यति में आ जाता है। बानगी के लिए उनकी अत्यन्त सरस रचना का भंग ही मीजिये—

गाढ़े छैं गढ़े हैं न बिसारे बिसरत मन—  
ब्रज से बिसारे न बिसारे बिसरत हैं ॥४०७॥  
(रसराज)

कवित्त रचना का साधारण नियम जैसा कि 'भानु' कवि ने अपने 'छन्द-प्रभाकर' के अन्तर्गत लिखा है, यह है कि ८, ८, ८ और ७ वृत्तों पर ही हो<sup>१</sup>; परन्तु इस भंग में १६ वृत्तों पर भी पाद-भूति नहीं हो पाई। कहना न होगा कि इस प्रकार की काव्यगत वाक्य-रचना अर्थ-सौन्दर्य तक पहुँचने में सबसे बड़ी बाधा होती है।

निष्कर्ष—इस प्रकार इन दोषों को देखते हुए ब्रजभाषा-व्याकरण की कसौटी पर रखकर मतिराम की भाषा को नितान्त शुद्ध नहीं कहा जा सकता। परन्तु इन दोषों पर ध्यान देने से पूर्व यह न भुला देना चाहिए कि यह काव्य-भाषा है, गद्य के नियमों पर इसे कसना उचित नहीं; कवि ने व्याकरण सम्बन्धी नियमों का उल्लंघन किया है तो किसी ऐसे गुण को लाने के लिए ही जिसे वह काव्य-सौष्ठव की दृष्टि से अनिवार्य समझता है। उपर्युक्त दोषों का कारण हम ऊपर स्पष्ट कर ही चुके हैं। दूसरे ये दोष यदि मतिराम में प्रायः मिलते तो भी यह स्वीकार किया जा सकता था कि उनकी भाषा अशुद्ध है। इसके साथ ही साथ भाषा-विज्ञान का यह साधारण नियम भी तर्क के लिए प्रस्तुत किया जा सकता है कि भाषा परम्परागत सम्पत्ति है, अतएव मतिराम में जो दोष उपलब्ध होते हैं उनके लिए उनके पूर्ववर्ती कवि ही उत्तरदायी हैं। अस्तु, इन सभी बातों को ध्यान में रखते हुए मतिराम की भाषा को शुद्ध ब्रजभाषा मान लेना अनुचित प्रतीत नहीं होता—नितान्त शुद्ध भाषा तो किसी

भी सत्कवि की नहीं हो सकती। वैसे यदि सम्पूर्ण ब्रजभाषा-काव्य का व्याकरण की दृष्टि से अध्ययन किया जाय तो यह स्वतः ही स्पष्ट हो जायगा कि ब्रजभाषा-व्याकरण में नियमों का जितना पालन मतिराम की रचनाओं में हुआ है, उतना दो-बार कवियों को छोड़कर किसी ने भी नहीं किया।

**सौष्ठव**—शब्द और व्याकरण का सम्बन्ध मुख्यतः भाषा के बाह्य स्वरूप के साथ रहता है, उसकी बाह्य और आन्तरिक सज्जा के साथ नहीं। भाषा की बाह्य-सज्जा से हमारा अभिप्राय वर्ण और शब्द-मंथी से है, जिसका मूल उद्देश्य नाद-सौन्दर्य अथवा संगीत की सृष्टि करना होता है। इसके लिए शब्दालंकारों के प्रतिरिक्त 'गुण' और 'रीति' का उपयोग किया जाता है। आन्तरिक सज्जा का सम्बन्ध अर्थ के साथ रहता है, जिसका आधार शब्द-शक्ति और उक्ति-वंचिष्य हैं। भाषा की सज्जा के ये दोनों रूप 'सौष्ठव' शब्द से अभिहित किये जाते हैं। मतिराम की भाषा के सौष्ठव के प्रस्तुत प्रसंग के अन्तर्गत इन्हीं बातों पर विचार किया जायगा।

**अलंकार**—शब्दालंकार में अनुप्रास, यमक, वीप्सा और पुनरुक्ति, ये चार अलंकार ही ऐसे हैं जो भाषा में विशेष रूप से सौन्दर्य-वृद्धि करते हैं। इनमें से 'अनुप्रास' से जहाँ भाषा के अन्तर्गत अकार घाती है, वहाँ 'यमक' इसमें अमलकार साता है, 'वीप्सा' और 'पुनरुक्ति' इसको गति प्रदान करते हैं। मतिराम ने अपनी रचनाओं में स्वारस्य की सृष्टि करने के लिए इन तीनों का ही आश्रय लिया है। परन्तु इनमें भी उनका सर्वाधिक लगाव 'यमक' के प्रति दृष्टिगोचर होता है। यही कारण है कि उनकी अधिकांश रचनाओं में इस अलंकार की छटा भाषा को प्राकृतिकानुसार गतिमय बना देती है। बानगी के लिए एक छन्द देते हैं; देखिए—

(१) कानन लौं सागे मुसकान प्रेम पामे लौने

साज भरे सागे लील लोचन अनंग ते।

भास पारि भुजनि दुसावति चलति मग

और ओष उसहुत उरज उत्तंग ते ॥

'मतिराम' जोवन पवन की भरीर भाष

अड़िकै सरस रस तरल तरंग ते।

पानिय अमल की अलक अलकन सागो

काई सो गई है लरिकाई कड़ि अंग ते ॥२२॥

(२) सोचन बीज न दोजे हमें दुख यों हो कहा रसवार अड़ायो। (४२)

(रसराम)

(३) बिजम में विजम धरम मुत धरम में

.....

.....

नलपारो नननि में नलि पारो नननि में

भीम पारो भुजनि में करन करन में ॥६४॥

(४) कहा कहीं ताल तलवेतो तलफत पर्यो

बात भलवेतो को बिजोयो मन साज को ॥१६३॥

(ललितललान)

संस्कृत के धावायों ने यमकालंकार में निम्नायंक अथवा वर्ण-समूह को एक जैसे क्रम में धावृत्ति का होना कहा है<sup>१</sup>। मतिराम ने वर्णों में व्यंजन-समूह के साथ स्वर-समूह को भी महत्व दिया है, इसी कारण 'यमक' का प्रयोग उनकी रचनाओं में कोमलता-सम्पन्न मूदन सौन्दर्य के फलस्वरूप संगीत की बीचियों-सा तरल हो जाता है। उपर्युक्त उद्धरणों के अन्तर्गत 'कानन' और 'मुसकन' में 'कान' की, 'उलहल' और 'उर' में 'ल' की, 'जोवन' और 'पवन' में 'वन' की, 'सरछ' और 'रन' में 'रस' की, 'भलक' और 'भलकन' में 'भलक' की, 'काई' और 'लरिकाई' में 'काई' की; 'सोवन दीजे' और 'न दीजे' में 'न दीजे' की, 'विक्रम' में विक्रम धरम मूत धरम में 'विक्रम' और 'धरम' की, 'नैननि' और 'वैननि' में 'ऐननि' की; 'करन करन' में 'करन' की, 'तलवेतो' और 'भलवेतो' में 'तलवेतो' की तथा 'तलफत' में 'तल' की धावृत्ति हुई है। इनमें सामान्यतः कवि ने अपेक्षाकृत कम स्वर-व्यंजनो को ग्रहण किया है, इसीलिए ये अपने आपमें कोमल संगीत की सृष्टि कर रहे हैं। कहीं-कहीं पर उन्होंने केवल 'यमक' की छटा का प्रदर्शन किया है, जिससे ऐसा लगता है मानो वे इस धलकार का चमत्कार ही अपने काव्य का साध्य समझ बैठे हैं। देखिये—

(१) मृगपति जित्यो मुलंक सों मृगलच्छन मृगहास ।

मृगमद जित्यो मुनन सों मृग मद जित्यो मुवाध ॥३४॥

(२) चौसठि कसा बिलास जुत बदन कलानिधि देखि ।

हुतिया की देखे कता को हुति याकी देखि ॥३९॥

(३) तामे अनमिध ननता किए ताल बस ऐन ।

अनमिध नन मुनन ए निरखत अनमिध नन ॥३८॥

(४) तुम निसदिन 'मतिराम' की मति बितरो मति राम ॥४१०॥

(स्तब्ध)

यहाँ प्रथम उद्धरण के चारों चरणों में 'मृग' और अन्तिम दो में 'मृगमद' की धावृत्ति हुई है। द्वितीय के प्रथम तीन चरणों में 'कता' की और अन्तिम दो में

१. दे० अर्थ सत्यवर्धनानां वर्णानां सा पुनः धृतिः ॥

यमकम्

'कव्य प्रकाश', जवन उल्लास ।

१. यमक में अ और य, व और ब तथा र और ल को द्विच चर नदी माना जाता ।

[ दे० 'भल्लहार-मन्त्र'—ले० सेठ कन्देवाला पोद्दार (५म संस्करण), पृ० ७२ का पृष्ठनोट । ]

‘दुलिया की’ की भावृत्ति हुई है। तृतीय में ‘अनमिपनन’ की और चौथे में ‘मतिराम’ और ‘मति’ की भावृत्ति देखी जा सकती है। किन्तु इस सम्बन्ध में यह कह देना असंगत न होगा कि मतिराम इस प्रकार के चमत्कार-प्रदर्शन के पीछे हाथ धोकर नहीं पड़े—केवल उनके कतिपय दोहों में ही यह बात देखने को मिलती है और इसके अतिरिक्त को इसलिए उपेक्षित नहीं किया जा सकता क्योंकि दोहे जैसे छन्द में ‘यमक’ का चमत्कार एक प्रकार से उसकी प्रभाव-शक्ति को द्विगुणित कर देता है।

‘यमक’ के समान ‘अनुप्रास’ का प्रयोग भी मतिराम की रचनाओं में पर्याप्त मात्रा में उपलब्ध होता है। संस्कृत-आचार्यों ने साधारणतः ‘अनुप्रास’ के पाँच भेद कहे हैं—छेक, वृत्ति, श्रुति, अन्त्य और लाट<sup>१</sup>; जिनमें ‘लाटानुप्रास’ तो केवल साहित्यिक चमत्कार ही कहा जा सकता है—भाषा-माधुर्य में इसका विशेष योगदान नहीं होता। दोष-चार का भाषा-अलंकरण के अन्वय में अपना विशेष महत्त्व है। मतिराम ने अपनी रचनाओं में ‘लाटानुप्रास’ को तो बहुत कम स्थान दिया है। ऐसे दो-चार स्थल ही देखने को मिलेंगे जहाँ इसका उन्होंने उपयोग किया हो और वहाँ पर भी यह भाषा के लिए एक प्रकार से भार बन गया है, देखिए—

(१) सरद चंद की चाँदनी को कहिए प्रतिकूल ।

सरद चंद की चाँदनी को कहिए प्रतिकूल ॥३५॥

(ललितललाम)

(२) मेरी मति में राम है कवि मेरे मतिराम ।

चित मेरी धाराम में चित मेरे भा राम ॥७०॥

(सतसई)

इनमें प्रथम तो चित्र अलंकार के उदाहरण में कवि ने उद्धृत किया है अतएव इसी के आधार पर कहा जा सकता है कि कवि को ज्ञान-भूषण इसकी रचना करनी पड़ी, उसकी इसमें विशेष रुचि न रही होगी। दूसरा छन्द स्तुति-परक है। इसकी अन्तिम दो चरणों में यह अलंकार जिस प्रकार से प्रयोग में लाया गया है, उससे भाव को किसी प्रकार की हानि नहीं हुई—पूर्वोक्त छन्द की अपेक्षा यह भाषा और भाव के लिए उतना भार बनकर नहीं आया।

जहाँ तक अनुप्रास के दोष-चार भेदों का प्रश्न है, उनमें ‘अन्यानुप्रास’ के सम्बन्ध में तो यह कहा जा सकता है कि यह मतिराम की ही विशेषता नहीं—हिन्दी साहित्य के सम्पूर्ण काव्य में यह दृष्टिगत होता है, कवि ने मुक्त (अन्यानुप्रास) के महत्त्व को केवल स्वीकार ही नहीं किया बरन् अत्यन्त आग्रह के साथ इसे प्रशस्त भी किया है। रही बात इतर तीन भेदों की, तो उनका प्रयोग उनकी रचनाओं में प्रायः देखा ही जा सकता है। कुछ उदाहरण देते हैं देखिये—

छेकानुप्रास—

(१) बंसे ही पितरं के मेरे चित को घुराउती हो

बोलती हो बंसे ही मधुर मृदु बानि सौ ।

(४७)

१. दो वरी ‘अतिशयोक्त्य’—द्वयम परिच्छेद, १ से ७ संख्या तक को आधिकार्य।



- (२) पीरी जनावति भोगन में कहि पीर जनावति काहे न प्रारो । (११२)  
 (३) प्राप हो मान्यो मनायो न कान्ह को प्राप हो खात न पान पियारो । (१३८)  
 (रसराम)

यहाँ प्रथम उद्धरण में 'चित' और 'चित्त' में च् और त् की, और 'मघुर' 'मृदु' में 'म्' की आवृत्ति हुई है। द्वितीय के 'पीरी' और 'पीर' में प् और र् की तथा तृतीय के 'मान्यो' और 'मनायो' में म्, न्, य् की और 'पान' और 'पियारो' में प् की आवृत्ति है।

### वृत्त्यनुप्रास—

- (१) जोग में जग्न में मग्न में गावं सदाश्रुति सेस भवानी । (१)  
 (२) कोकिल केकी कपोतन के कुल कैलि करें जहँ भानंद भारी । (८६)  
 (३) सर सो समीर साग्यो सुल सो सहेली सब-  
 बिस सो बिनोद साग्यो बन सो निवास री । (९२)  
 (रसराम)

यहाँ प्रथम उद्धरण के अन्तर्गत 'जग्न' और 'सु', द्वितीय में 'क' की तथा तृतीय में 'स्' और 'व' की एक से अधिक बार आवृत्ति हुई है। इन सब में एक विशेष प्रकार के कोमल संगीत की सृष्टि हुई है। अन्तिम दो उद्धरणों के प्रक्षरो में से प्रायः सभी एक उच्चारण-स्थान से उच्चारित-से प्रतीत हो रहे हैं, अतः उनमें 'श्रुत्यनुप्रास' का-सा आनन्द भी उत्पन्न हो रहा है। मतिराम ने अपनी रचनाओं में पृथक् रूप से इसका समावेश नहीं किया।

बीप्सा और पुनरुक्ति—'बीप्सा' और 'पुनरुक्ति' श्लकारों का सम्बन्ध क्रमशः भाव और वस्तु के साथ रहता है—'बीप्सा' जहाँ भाव के क्रम और आवेश को प्रकट करता है, वहाँ 'पुनरुक्ति' वस्तु के कोमल, कठोर आदि रूपों की व्यंजना कराता है। मतिराम की रचनाओं में भावों का सहज रूप में चित्रण अधिक हुआ है, अतः उसमें इसके क्रम प्रयत्न आवेश को प्रस्तुत करने का अवसर कम ही आया है। यही कारण है कि उनमें बीप्सालंकार की छटा प्रायः कम देखने को मिलती है। जहाँ तक 'पुनरुक्ति' का प्रश्न है उसका उपयोग तो 'बीप्सा' की अपेक्षा और भी कम हुआ है और उसका मुख्य कारण यह है कि कवि ने वस्तु-परक वर्णन सामान्यतः कम ही किये हैं। जो हो, इन श्लकारों के उपयोग में मतिराम की सबसे बड़ी विशेषता यह मिलती है कि जहाँ भी समान शब्दों की आवृत्ति हुई है, वहाँ विषय-वस्तु स्पष्ट रूप में प्रकट न होकर ध्वनित हो गई है। उदाहरण के लिए—

- (१) गावं धरोक गरे हो गरे हरे गेह के बाग हरे-हरे डोलें । (१६५)  
 (२) सेज ते बाल उठो हुरह-हुरह पट छोलि दिये खिरकी के । (१७४)  
 (३) हंसत-हंसत आन बात न बनाइए । (२५४)  
 (४) हा हा के निहारे हूँ न हेरति हरिन नंनो... (२३५)  
 (रसराम)

(५) ऊँचे मन ऊँचे कर ऊँचे-ऊँचे करो बंकेऊँचे करे भूमि के मिछारिन के भाग हैं ॥११६॥

(ललितललाम)

यहाँ प्रथम तीन उद्धरणों में 'गरे ही गरे', 'हरे हरे', 'हृए हृए' और 'हंसत हंसत' में जहाँ क्रम की व्यंजना मिलती है, वहाँ चतुर्थ के 'हा हा' के द्वारा भाव की उत्तेजना व्यक्त होती है, अन्तिम में 'ऊँचे' शब्द की धावृत्ति से भाऊसह की दानशीलता का परिचय मिल रहा है।

अर्थ-ध्वनन—मापा-प्रसाधन के उपभूत धर्मों के प्रतिरिक्त एक साधन और भी है, जिसे ध्वंजी में 'धोनोमोटोपिया' कहा जाता है। इसके द्वारा ऐसे स्वर-व्यंजन-समूह वाले शब्दों का चयन किया जाता है कि उनकी मिश्रित ध्वनि के अनु-रूप बनकर उसके बिम्ब को और भी स्पष्ट कर देती है। इसमें संदेह नहीं कि वहाँ की इस प्रकार से धावृत्ति 'अनुप्रास' और 'यमक' यथवा 'पुनरुक्ति' और 'बीप्ता' की परिसीमाओं से बाहर नहीं पड़ती; किन्तु फिर भी इसका सम्बन्ध शब्द के बाह्य स्वरूप के साथ ही होता है, उसकी प्रतीति के साथ नहीं। मतिराम ने भी इस प्रकार के ध्वन्यात्मक शब्दों का प्रयोग करके अपनी अभिव्यक्ति को संगीत की दृष्टि से ही नहीं, अर्थ-ग्रहण की दृष्टि से भी समर्थ और सशक्त बना दिया है। देखिये—

सैत सारी सौहत उजारी मुखजन्द की-सी

महमहि मन्द मुसक्यान को महमही।

भंगिया के ऊपर हूँ उसही उरोज ओष

उर 'मतिराम' माल मातती डहहही ॥

माने भँवु मकुर से मंजुल कपोल गोल

गोरी की गुराई गोरे गातन गहगही।

फूलनि की सेज बंठी बीपति फंलाय साथ

बेसा को फुलेस फूली बेसि-सी सहसही ॥१७६॥

(रसराज)

इसमें 'महमही', 'डहडही', 'गहगही' और 'सहसही' शब्दों में अन्तर्भूत स्वर-व्यंजन ध्वनियाँ तो क्रमशः सुस्कान की स्फूर्ति, मातवी मानो की लाजपो, गौरवर्ण की चटक तथा बेलि की बहार की अनुभूति करा ही रही हैं, इनके साथ ही 'उजारी', 'उलही', 'ओष' और 'फुलेस' जैसे अपने आपमें साधारण लगने वाले शब्द भी अपने विशिष्ट अर्थों को ध्वनित कर रहे हैं। इसी प्रकार—

(१) उमड़ि पुषड़ि दिग मगडत में मंडि रहे

भूमि-भूमि बाहर कुहू की जिति कारी में। (१६७)

(२) घागमन चाहि चकचोष रहो जब तक

जगर जगर आभरत के नयन भी। (२६०)

(रसराज)

(३) धंगनि उत्तंग जंतवार जोर जिन्हें  
चिक्करत दिक्करि हलत कलकत हैं । (१२२)  
(सहितललाम)

प्रस्तुत उद्धरणों में 'उमड़ि-धुमड़ि' और 'भूमि-भूमि' से बादलों के समीप दिगमो से आकर मघन होने, 'चक्कौष' और 'जगरमगर' से नगों की चमक ; 'चिक्करत' और 'हलत-कलकत' से भय की जो व्यंजना हो रही है उसका श्रेय इन पदों में समाविष्ट ध्वनियों को ही है ।

गुण—अर्थध्वनन के समान ही गुणों का सम्बन्ध भी ध्वनियों और अर्थ के साथ रहता है । अन्तर केवल इतना है कि अर्थ-ध्वनन की दशा में पदगत ध्वनियों का उद्देश्य जहाँ अर्थ के स्वरूप को स्पष्ट करके उसकी अनुभूति को तीव्र बनाने में पूर्ण होता है, वहाँ गुण की स्थिति में ये अर्थ के माधुर्य-प्रादि गुणों के अनुरूप चलकर इन गुणों के प्रभाव को स्थायी बनाने में सहायक होती हैं । इस प्रकार एक अवस्था में ध्वनियों को प्राथमिकता दी जाती है और दूसरी में अर्थ को । साहित्य-दर्पणकार ने गुण तीन माने हैं<sup>१</sup>—माधुर्य, भोज और प्रसाद । इनमें 'माधुर्य' की स्थिति शृंगार, करुण और दान्त इन तीन रसों में बताते हुए इसकी व्यंजना के लिए उन्होंने ट, ठ, ड, ढ वहाँ तथा समासों का अभाव, र-कार, ल-कार और अनुस्वार-युक्त-वर्णों का प्रयोग अनिवार्य कहा है<sup>२</sup> । 'भोज' के लिए वे कर्कश-ध्वनियों अर्थात् ट, ठ, ड, ढ, श, ष, रेफ-युक्त अक्षर, प्रत्येक वर्ण के प्रथम और द्वितीय तथा तृतीय और चतुर्थ वर्णों का संयोग एवं लम्बे समासों की अनिवार्यता स्वीकार करते हुए उसकी स्थिति वीर, बीभत्स और रौद्र में मानते हैं<sup>३</sup> । 'प्रसाद' की स्थिति उनके विचार में किसी भी रस के अन्तर्गत हो सकती है तथा इसकी विशेषता केवल इसी में निहित है कि रचना के अवलम्बन से उसका प्रभाव मूखे ईधन में व्याप्त होने

१. दे० गुणाः माधुर्यभोजोऽप्यप्रसाद इति ते त्रिधा । (१)

—वही 'साहित्यदर्पण', अष्टम परिच्छेद ।

२. दे० संभोगे करुणे विप्रलम्बे क्षान्तेऽपि कं यमात् ।

भूर्नि वर्गान्त्यवर्णेन युक्ता दृढदाम्बिना

रणो सधू च तद्व्यवर्तो वर्णाः कारणतां गताः ।

अव्यतिरत्यव्यतिर्वा मधुरा रचना तथा । (२, ३, ४)

—वही 'साहित्यदर्पण', अष्टम परिच्छेद ।

३. दे० वीरबीभत्स रौद्रेषु कमेणाधिक्यमस्य तु

वर्गस्याद्यतृतीयाभ्यां युक्ती वर्णा तदन्तिमौ ॥

उपमंथो द्वयोर्वा सरेफाष्टठडः सह ।

द्राफारश्च पकारश्च तस्य व्यंजकतां गताः

तथा समासो बहुलो घटनीद्वत्यभातिनो । (५, ६, ७)

वाली अग्नि के समान क्षिप्र होता है' । मतिराम की सभी विषयों से सम्बद्ध रचनाओं में प्रसाद गुण व्याप्त है । अब तक जितने भी उद्धरण दिये गये हैं, उनसे यह बात स्पष्ट है । वैसे साधारणतः उनके काव्य में 'शृंगार' और 'वीर' रसों का ही प्राचुर्य है, अतएव उनके अनुरूप क्रमशः 'माधुर्य' और 'भोज' गुण भी पर्याप्त मात्रा में उपलब्ध हो जाते हैं । पीछे निवेदन किया जा चुका है कि व्रजभाषा व्यास-प्रधान भाषा है, इस कारण इसकी समास-रहित तथा छोटी शब्दावली शृंगारिक रचनाओं के अत्यन्त अनुकूल बैठती है । मतिराम की शृंगारिक रचनाओं में 'माधुर्य' गुण का समावेश भाषा की प्रकृति के कारण तो हुआ ही है, इसके अतिरिक्त उन्होंने भी प्रायः ऐसे शब्दों का ही चयन किया है जो इस गुण की उपयुक्त विशेषताओं के आधार पर खरे उतरते हैं ; उदाहरण के लिए—

बेलिन सौ सपटाय रही है समासन की भवती अतिकारी ।  
कोकिल केकी कपोतन के कुल केलि करं जहँ धानंद भारी ॥  
सोच करौ जिन होहु सुखी 'मतिराम' प्रबीन सब नर-नारी ।  
मंजुल बजुल कुंजन में धन पुंज सखी सवुरारि तिहारी ॥८६॥  
(रसराज)

इस छन्द में प्रायः जितनी भी ध्वनियों का अन्तर्भाव हुआ है, उनमें 'ट' वर्ण को छोड़कर सभी कोमल हैं जो शृंगार रस के सर्वथा अनुकूल बैठती हैं । वर्ण 'ट' का प्रयोग यद्यपि शास्त्रीय दृष्टि से अनुपयुक्त है, किन्तु शृंगारिक-ध्वनि की दृष्टि से इसका भी अपना महत्व है, क्योंकि 'सपटाय' शब्द में कसकर परिरम्भण करने की व्यजना केवल ऐसी कठोर-ध्वनि ही कर सकती है ।

वीर रस की रचनाओं के लिए व्रजभाषा 'भोज' गुण की दृष्टि से अनुकूल नहीं पड़ती और मतिराम इस गुण को जबरदस्ती ठोकने के लिए शब्दों की तोड़-मरोड़ उपयुक्त नहीं समझते । ऐसी दशा में वे उतने सकल नहीं हो पाये जितने कि शृंगारिक रचनाओं में हुए हैं । तो भी इतना निश्चित है कि भाव के अनुरूप इन रचनाओं में 'भोज' पर्याप्त है, देखिये—

(१) एक धर्म गृह लम्ब जंभरिषु रूप प्रबनि पर ।  
एक युधि गंभीर धीर बीरापिबीर वर ॥  
एक भोज अवतार सकल सरनागत रच्छक ।  
एक जासु करजाल निखिल लसकुल कहँ लच्छक ॥  
'मतिराम' एक काता निमनि जग जस अमल प्रगटिपय ।  
चहुधान बंस अवतंस इमि एक राख सुरजन भयउ ॥२३॥  
(सहितललाम)

१. दे० चित्तं व्याप्नोति यं क्षिप्रं शुष्केऽर्धनमिवानलः

॥ प्रसादः समासेषु रसेषु रचनासु च ।

शब्दास्तद्व्यञ्जका अर्थबोधका भूतिदायकः ॥

(७, ८)

—३३ 'साहित्यदर्पण', अध्याय १६

(२) फंती जानि चन्द जमु पुरो जानि निसि दिन  
 उमड़ि-उमड़ि सातो सिधु लेत सहरे ।  
 भोज रन्न-जारको-सरोज फूलो सेत रहै  
 ये ॥ तोन पावे मन पौन गोन सहरे ॥  
 विक्रम बिहद तुव पंचम सरूपसिह  
 बरनत तेज कवि मति यकि यहरे ।  
 हेरि-हेरि जग उपघाम कौ म पावे ताते  
 फेरि-फेरि रावरे भुजनि आनि ठहरे ॥  
 (छन्दसार सग्रह—पंचम प्रकाश)

रीति और वृत्ति—‘रीति’ और ‘वृत्ति’ का निकट का सम्बन्ध है, यह प्रायः संस्कृत के सभी आचार्यों ने एक न एक रूप में स्वीकार कर लिया है। परन्तु इसके साथ ही इन दोनों—अर्थात् ‘रीति’ और ‘वृत्ति’ के भेदाभेद के सम्बन्ध में रीति-सम्प्रदाय के जन्म से ही विवाद चलता आ रहा है; मम्मट जैसे आचार्यों ने तो स्पष्टतः ‘रीति’ के बंदर्भों, गौड़ी और पाषाली नामक भेदों तथा ‘वृत्ति’ के क्रमशः उपनागरिका, परया और कोमला संज्ञक भेदों को एक कर दिया है।<sup>१</sup> इस विवाद का मुख्य कारण आचार्यों ने गुण विषयक भौतिक मतभेद है। रीति-सम्प्रदाय के उन्नायक आचार्य वामन ने गुणों को शब्द और धर्म के धर्म माना है<sup>२</sup>, जबकि परवर्ती आचार्य इनको रस के धर्म स्वीकार करते हैं<sup>३</sup>। इन आचार्यों ने वामन के

१. इसका मूल पाठ इस प्रकार मिलता है—

फंती जानि चन्द जमु पुरो जानि निसुदिन  
 उमड़ि उमड़ि सातो सिधु लेत सहरे ।  
 भोज रन्न जारकी सरोज फूलो सेत  
 हृद जंही तोन पावे मन पौन गोन सहरे ॥  
 विक्रम बिहद तुव पंचम सरूपसिह बरनतपा  
 तेज कवि मति यकि यहरे ।  
 हेरि-हेरि जग हेरि जग उपमान कौ न पावे  
 ताते फेरि फेरि रावरे भुजनि आनि ठहरे ॥

२. दे० वदा, ‘काव्यप्रकाश’, नवम उल्लेख, २२३ वीं सूक्ति की वृत्ति।

३. दे० ये सन्तु शब्दार्थयोर्धर्माः काव्य शोभां कुर्वन्ति ते गुणाः ।

‘हिन्दी काव्यालंकारसूत्र’ (सम्पादक डॉ० नगेन्द्र—प्रथम संस्करण), तृतीय अधिकरण के प्रथम अध्याय की प्रथम सूत्र की वृत्ति।

४. दे० रसस्यागित्वमाप्तस्य धर्माः शौर्यादयो यथा

गुणाः..... ॥१॥

—वही ‘साहित्यदर्पण’, अष्टम परिच्छेद ॥

कथनानुसार शब्द और अर्थ के धर्म गुण से युक्त पद-रचना<sup>१</sup> को काव्य की आत्मा तो नहीं माना, किन्तु रस-विशेषानुकूल गुण के अनुरूप पदगत वर्ण-योजना का महत्त्व अप्रत्यक्षतः स्वीकार करते हुए रीति को वृत्ति की संज्ञा दे डाली है<sup>२</sup>। इसमें सन्देह नहीं कि शब्द और अर्थ के काव्य-शरीर होने के नाते उनके धर्म-गुण रस का स्थान तो नहीं ले सकते, किन्तु इतना निश्चित है कि रस के प्रभाव की व्यापकता के लिए इन दोनों का समन्वित योग अनिवार्य है। कारण, गुण के अनुरूप शब्दगत वर्णों की ध्वनियों का महत्त्व अर्थ की अनुरूपकता के बिना अपने आपमें कुछ नहीं रह जाता। ऐसी स्थिति में वृत्ति को रीति का पर्याय नहीं कहा जा सकता। हाँ, यह रीति का भ्रम भ्रवश्य हो सकती है। किन्तु वामन ने 'रीति' के तीनों भेदों तथा दश गुणों का जो विवेचन प्रस्तुत किया है उससे केवल पदों के वाह्यस्वरूप भ्रमवा वर्ण-योजना का ही महत्त्व दृष्टि में आता है, अर्थ का नहीं। ऐसी दशा में 'रीति' और 'वृत्ति' में भेद करना उचित प्रतीत नहीं होता। यदि 'रीति' के अन्तर्गत शब्द और अर्थ को ही समान रूप में महत्त्व प्रदान किया जाय तो यह अर्थ-ध्वनन जैसे भ्रलंकारों की कोटि में आ जायगा।

अस्तु, 'रीति' का अर्थ 'वृत्ति' अर्थात् गुण-विशेष की व्यञ्जक वर्ण-योजना से सँ तो मतिराम की रचनाओं के अन्तर्गत कोमल-वृत्ति का प्राधान्य मिलेगा ही, इसके साथ 'मधुरा' और 'परुषा' वृत्तियों का उपयोग भी कम नहीं हुआ; क्रमशः प्रसाद माधुर्य और भोज गुण सम्बन्धी उपर्युक्त उद्धरण इसकी पुष्टि में देखे जा सकते हैं। इसी प्रकार वामन के अनुसार 'रीति' का अर्थ विविष्ट गुणों को समान रूप से व्यञ्जक शब्दार्थवली की परीक्षा की जाय तो उस दृष्टि से भी मतिराम पीछे नहीं ठहरते, यह अर्थ-ध्वनन के प्रसंग में उद्धृत छन्दों से स्पष्ट है। इनके अतिरिक्त यदि वृष्ट के कथनानुसार केवल समास के प्रयोग के आधार पर ही रीति-भेद प्रस्तुत करके<sup>३</sup> मतिराम की रचनाओं का अध्ययन किया जाय तो स्वतः ही उनकी रचनाओं में वैदर्भी-रीति का दर्शन होगा, कारण ब्रजभाषा समास-प्रधान भाषा ही नहीं।

शब्द-शक्ति—अभिव्यक्ति के सहज माध्यम रूप में भाषा की सफलता तभी सम्भव है जबकि इसका प्रत्येक पद अनुभूति के विविध भ्रवयों की सही प्रतीति करावे। चूँकि कोई भी पद एक ही अनुभूति की विभिन्न छायाओं का प्रतिनिधित्व नहीं कर सकता इसी कारण कवि को प्रायः इसके अर्थ का संकोच भ्रमवा विस्तार

१. दे० रीतिरात्मा काव्यस्य । १, २, ६ ।

विशिष्टापवरचनारीतिः । १, २, ७ ।

विशेषो गुणात्मा । १, २, ८ ।

—वही 'हिन्दी बाल्यालंकार' ।

२. दे० वही 'काव्यप्रकाश', अष्टम और नवम उल्लास ।

३. दे० नाम्ना वृत्तिर्द्वया भवति समासासमासभेदेन ।

वृत्तेः समासवत्त्वास्तत्र स्यु रीतिरितिः । १६॥

—वही 'काव्यालंकार', द्वितीय अध्याय ।

करना पड़ता है। ग्रंथ के अन्तर्गत इस प्रकार के परिवर्तन की आवश्यकता का म्याप तथा उसका नियमन शब्द-शक्ति करती है। कहने की आवश्यकता नहीं कि मतिराम ने आवश्यकतानुसार शब्द-शक्ति के तीनों ही भेदों का आश्रय लिया है।

**अभिधा—**अभिधा-शक्ति का सम्बन्ध केवल शब्द के उस ग्रंथ के साथ ही होता है, जिसमें किसी भी प्रकार के शिल्प की अपेक्षा नहीं रहती। यह अपने मूल रूप में प्रस्तुत होकर विषय का सही रूप ग्रहण करा देता है, फलतः विषय की अनुभूति होने से पूर्व किसी भी प्रकार का मानसिक व्यायाम नहीं करना पड़ता। दूसरे कभी-कभी यह अपने आपमें इतना रमणीक होता है कि इसमें किसी भी प्रकार का परिवर्तन अर्थात् इसे सूक्ष्मता की ओर घसीट से जाना अधिक चाहता उत्पन्न नहीं करता। काव्य-शास्त्र में वाच्यार्थ के इस रूप को 'गुणोभूत व्यंग्य' नाम से अभिहित किया जाता है<sup>१</sup>।

मतिराम ने . . . . . प्रस्तुत किया नहीं, . . . . .  
संघों से वे भली भाँति परिचित थे, यही कारण है कि वे अपनी रचनाओं में वाचक शब्दों द्वारा भी उच्चकोटि के सौन्दर्य का निर्वाह कर सके हैं। उदाहरण के लिए कुछ उदाहरण लीजिए—

(१) प्राण विषा मनभावन संग अनंग तरंगनि रंग पसारै । (३४)

(२) सोय रही रति अन्त रखोली अनंत बढ़ाय अनंग तरंगनि ।  
केसरि खोरि रची तिय के तन पीतम और मुबास के संगनि ॥  
जागि परो 'मतिराम' सरूप गुमान अनावत भौंह के भंगनि ॥  
सात सौ बोलति माहि न जाल सु पौछति आखि भंगोछति भंगनि ॥१०५॥

(३) बेई नैन कछे से लगत और लोगनि कौ  
बेई नैन लागत सनेह भरे नाहि कौ ॥८२॥

(४) सहज सुभावनि सौ भौंहनि के भावनि सौ  
हरति है मन 'मतिराम' मनरोन कौ । (३५४)

(५) प्रीतम कौ मनभावती मिलति बांह दं कण्ठ । (३७०)

(रसराज)

इन उदाहरणों में मनभावन, रखोली, पौछति आखि, भंगोछति भंगनि, सहज सुभावनि, भौंहनि के भावनि, मनरोन, मनभावती आदि शब्दों का वाच्यार्थ अपने सौन्दर्य सहित इतना मुखरित हो रहा है कि इसमें किसी प्रकार की सूक्ष्मता की खोजना अथवा इनके स्थान पर अन्य समानार्थक शब्द का रखना रचनाओं की तन्मयता को नष्ट कर डालेगा। इसके अतिरिक्त द्वितीय छन्द में जहाँ नायिका के अपने रूप

१. ग्रंथ की सूक्ष्मता से इनका उत्तर लक्ष्य अथवा व्यंग्यार्थ से है।

२. दे० अपरंतु गुणोभूत व्यंग्य आख्यादनुत्तमे व्यंग्ये । (१३)

—वही 'साहित्यदर्पण', चतुर्थ परिच्छेद।

पर गर्व करने, तथा तृतीय में नायिका के पतिव्रत का जो सूक्ष्म भर्प व्यक्त हो रहा है, उसकी उपेक्षा इन भावों को व्यञ्जित करने वाली स्थूल क्रियाओं का वर्णन भर्पान्ति वाच्यार्थ कही अधिक रमणीय होकर आया है। इसी प्रकार और दो छन्द देते हैं—

सात तुम्हें कहे और तिया की तस्यो भोगिया मैं लगावत चौबें ।

सा छिन तें 'मतिराम' न खेतत बूझें सखीनहुँ सों दुख गोबें ॥

तिखें करके नल सों पग को नल सोस नयाय कं नीचे हो जोबें ।

बाल नवेली न कसनो जानति भीतर मोन मसूतनि रोबें ॥१२३॥

(रसराम)

द्विधिन सरन कं चरन तफौ राम ही के

बड़ो गिरि पर कं तरंग परवर में ।

राखो परिषार कौ कि अपनो ए हठ, राज

संपत्ति बं भित्ती कं नगारे बं समर में ॥

कहे 'मतिराम' रिपुरानो निज बाहनि सों

बोलें यो डरानी भावसिंह जू के डर में ।

बंद तो बड़ायो कह्यो काहू को न मान्यो छब

वर्तनि तिनूका कं कृपान गहो कर में ॥२७६॥

(ललितललाम)

यही भी रेखांकित वाक्यों में वाच्यार्थ ही सुन्दर है।

लक्षणा और ध्वजना—अपनी रमणीयता के कारण वाच्यार्थ रसास्वाद में सहायक होता ही है, किन्तु यदि इसको सूक्ष्मता प्रदान की जाय तो उससे भी रस की आस्वादनीयता में वृद्धि हो जाती है। अर्थात् यह सूक्ष्मता लक्षणा और व्यञ्जना से आती है। अभिधा तो केवल काव्य-विषय का ग्रहण ही करा सकती है, जबकि लक्षणा उसके मूर्तरूप की अपेक्षा उसके गुणों के निकट से आती है तथा व्यञ्जना से इन गुणों के अन्तःक्षेत्र की भलक तक मिल जाती है। इस प्रकार रस जो विषय की अनुभूति से प्राप्त हुआ सूक्ष्म आनन्दमात्र है, उसके (रस के) आस्वादन में यदि वाच्यार्थ की सूक्ष्म से सूक्ष्मतर प्रतीति को इतना महत्त्व मिला तो आश्चर्य ही क्या? कहना न होगा कि अर्थ-बोध सम्बन्धी व्यापात से मुक्त हुए भी लक्ष्यार्थ और ध्वज्यार्थ के सूक्ष्मता-जग्य सौन्दर्य ने संस्कृताचार्यों को अमशः लक्षणा और व्यञ्जना का महत्त्व स्वीकार करने के लिए बाध्य ही नहीं किया प्रत्युत उन्होंने व्यङ्ग्य-प्रधान काव्य को 'ध्वनि' कहकर उसकी उत्कृष्टता की घोषणा की है।

जो हो, मतिराम ने वाचक शब्दों का प्रयोग जिम निदहस्तता के साथ किया है, तादात्म्य और ध्वजक शब्दों के प्रयोग में भी उसनी ही पटुता दिखाई है। उनके तादात्म्य प्रयोगों में से कतिपय तो आलंकारिक हैं जिनके सम्बन्ध में पर्याप्त चर्चा



की जा चुकी है। इनके अतिरिक्त ऐसे भी प्रयोग कम नहीं हैं, जिनसे अनुभूति को स्पष्टता ही प्राप्त नहीं हुई, प्रत्युत उनमें मार्मिक सौन्दर्य अर्थात् ध्वनि भी विद्यमान है। देखिये—

(१) तुम कहा करो कान काम ते अटक रहे  
तुमको न दोस सो तो घापनोई भाग है।  
घाय मेरे भोन बड़े भोर उठि प्यार हो ते  
प्रति हरवरन बनाय भीषी पाग है ॥  
मेरे हो बियोग रहे जागत सकल राति  
गात अलसात मेरो परम मुहाग है।  
मनहु की जानो प्रान प्यारे 'मतिराम' यहै  
नैननि हूँ माहि पाइयतु अनुराग है ॥३८॥  
(रसरत्न)

(२) कोप करि संगर में सग को पठरि कं  
बहायो बंरि नारिन को नैन नीर सोत है।  
कहे 'मतिराम' कोहो रोनि कं निहाल मही  
पासनि के रूप सब गुननि को पोत है ॥  
जागे जग साहिब सपुत सनुसात जू को  
दस हूँ दिसनि जस भमत उबोत है।  
खसनि के खंडिबे कौ मंमन के मंडिबे कौ  
महाबीर नाबसिह नाबसिह होत है ॥३९॥

यहाँ प्रथम उद्धरण के अन्तर्गत नित्यप्रति प्रपराव करने वाले नायक के प्रति दुःखिनी नायिका की उक्ति है। बाब्यायें से उसकी प्रशंसा स्पष्ट है। किन्तु इस प्रकार के पति के प्रति स्त्री प्रशंसात्मक वचन नहीं कह सकती। अतः बाब्यायें का बोध हुआ। तब इस बाब्यायें का सर्वथा त्यागकर विपरीत लक्षणा के माधुर्य पर 'प्यार हो ते', 'मेरे ही बियोग रहे', 'परम मुहाग है' और 'नैननि हूँ माहि पाइयतु अनुराग है' पदों का 'प्यार न होने के कारण', 'मेरा तनिक भी तुमको ध्यान न आया', 'यह मेरा दुर्भाग्य है' तथा 'तुम्हारे नेत्रों से भी स्पष्ट है कि मुझसे प्रेम नहीं करते, कारण इनकी अशक्तिता यह प्रकट कर रही है कि रात भर मुझे त्याग कर दूसरी स्त्री के यहाँ रहे हो' लक्ष्यायें ग्रहण होता है। इस प्रकार नायक की निंदा इसमें व्यम्ब्यायें है। चूँकि इस अर्थ द्वारा बाब्यायें का निजान्त विरस्कार है, अतः इनमें अत्यन्तविरसूत-अविवक्षित-बाब्य-ध्वनि है। ऐसे ही द्वितीय के अंतिम चरण में 'नाबसिह' शब्द की पुनरुक्ति की गई है। प्रथम 'नाबसिह' शब्द तो कवि के आश्रयदाता का वाचक है, परन्तु द्वितीय कदापि नहीं हो सकता। अतः यहाँ बाब्यायें का बोध है—अनुपपुक्त होने के कारण यह ग्रहण नहीं किया जा सकता। तब फिर सम्पूर्ण छन्द के प्रसंग को देखकर इतना लक्ष्यायें हुआ—दान, पराक्रम, धीरायें आदि गुणों से युक्त। चूँकि

इस दूसरे अर्थ का प्रयोजन भाष्यदाता के पराक्रम और दानशीलता दर्शाने का है, अतः इसमें प्रयोजनवती उपादान लक्षणा हुई। दूसरे 'भावसिंह' शब्द का अपने वाच्यार्थ से व्यंग्यार्थ में संश्रमण कर जाने के कारण इस चरण के अन्तर्गत अर्थान्तर-संक्रमित अविवक्षित-वाच्य-ध्वनि हुई।

साक्षात्कृत शब्दों के समान व्यञ्जक शब्दों का प्रयोग भी मतिराम ने अत्यन्त स्वच्छता से किया है। किन्तु सख्या की दृष्टि से ये अपेक्षाकृत कम हैं—यद्यपि उनकी रचनाओं में व्यंग्यार्थ अथवा ध्वनि का व्यापक प्रभाव देखने को मिल जाता है। वैसे यह शक्ति अपने सम्पूर्ण अवयवों के माथ इतनी प्रबल होकर आई है कि साधारणतः इसकी अर्थ-प्रेरणीयता द्रष्टव्य हो जाती है—

(१) गुरुजन बूजे क्याह कौं प्रतिदिन कहत रिसाइ।

पति की पति राखें बहू आधुन बाँझ कहाइ ॥६॥

(२) चरपा श्रुतु बोलत लगी प्रतिदिन सरख उदोति।

लहलह जोति बुवारि की अरु गवारि की होति ॥१०॥

(सतसई)

यहाँ प्रथम उद्धरण में 'पति' शब्द का 'बाँझ' शब्द के साथ प्रयोग होने से नायक की नपुंसकता की जाह्दी-व्यजना हो रही है। अतएव इसमें शब्दशक्त्युद्भव-संलक्ष्य-क्रम-व्यंग्य-ध्वनि है। दूसरे में 'लहलह' शब्द से अर्थ-शक्त्युद्भवसलक्ष्यक्रम-व्यंग्य-ध्वनि है। इसी प्रकार—

भलस समीर लागी चलन सुगंध सोरो

पथिकन कोने परदेसन सं भावने।

मतिराम सुकयि समूहनि सुमन फूले

कोकिल मधुष लागे बोलत मुहावने ॥

आधो है वसंत भए पल्लवित जलजात

तुम लागे चलिबे की चरघा चलावने।

रावरी तिया को तरयर सरवरन के

किसल कमल ह्वै ह्वै बारक बिछावने ॥२१०॥

(रसराज)

यहाँ तृती की उक्तिगत आर्थी व्यजना ही नायिका के भावी-वियोग-जग्य कष्ट का मार्मिक चित्र प्रस्तुत कर रही है। क्योंकि सम्पूर्ण छन्द में उद्दीपनों का वर्णन वाच्यार्थ रूप में ही व्यक्त हुआ है, अतएव यहाँ सलक्ष्यक्रम-व्यंग्य—रसध्वनि भी है।

संक्षेप में मतिराम ने शब्द की तीनों शक्तियों का यथास्थान प्रयोग किया है। वे किसी सम्प्रदाय के चक्कर में पड़कर किसी एक शक्ति के पीछे नहीं दौड़े, इसीलिए उनकी रचनाओं में जहाँ एक ओर अभिधा-शक्ति से गुणीभूत-व्यंग्य का सुन्दर निर्वाह हो सका है, वहाँ दूसरी ओर अभिधा और लक्षणा—इन दोनों शक्तियों ने उत्कृष्ट कोटि के व्यंग्य का भी समावेश किया है, क्या वस्तु, क्या अलंकार और क्या ही रस—इन तीनों का ध्वनन ही उनके काव्य की विशेषता बनकर ही प्रस्तुत हुआ

है। इसी प्रकार विनुद अर्थ की दृष्टि से भी इन तीनों शक्तियों ने भी उनकी भाषा में अमशः बोलापन, चुस्ती और मर्मस्पर्शिता का संचार किया है।

मुहावरे और कहावतें—मुहावरे और कहावतें प्रत्येक जीवित भाषा की अपनी विशेषता हुआ करती हैं। यद्यपि इनके मूल में सहाय-शक्ति काम करती है, किन्तु मुहावरे जहाँ भाषा में चलतापन लाते हैं, वहाँ कहावतों से उसमें प्रभावकता आती है। मतिराम ने अपनी रचनाओं में मुहावरो का प्रयोग कितनी सफलता से किया है, देखिये—

- (१) देह में नैक सँभार रह्यो न यहाँ लगी भञ्जि मरु करि आई । (६८)
  - (२) आगि संन आई हिये मेरे गई लगाय । (२५८)
  - (३) ता हरि सौं हित एकहि बार गँवारि तें तोरत बार न लाई । (१४०)
  - (४) लौनी सलौनी के भंगनि नाह सु गोने की चूनरि टोने से कीने । (२४१)
- (रसराज)
- (५) ऊयो नहीं हम जानति हों मनमोहन कूबरी हाय बिकहैं । (२१३)
  - (६) जब तें दुरि भाजि कें लाज गई अब लालचु नैननि आनि बस्यो । (२६८)
  - (७) लौनी साजनि गड़ि गई लखे लोय मुसकात । (४४)
  - (८) मेरे मुख घोखे कदत परत गाज बज गाजें । (१४४)
- (सतसई)

यहाँ प्रथम और द्वितीय उद्धरणों के अन्तर्गत 'देह में नैक सँभार रह्यो न', से बहनादि के अस्त-व्यस्त होने का तथा 'भाजि मरु करि आई' से पट्टुचने में कठिनाई का संकेत है। हृदय में भाग लगाने से काम के तीव्र प्रहार की, 'हित' .. 'तोरत बार न लाई', से प्रेम के बिना संकोच के तोड़ डालने की तथा 'हाय बिकहैं' से वर में रहने की अभिव्यक्ति भासिक है। 'टोने-से कीने', 'लालचु नैननि आनि बस्यो', 'लौनी साजनि गड़ि गई' तथा 'परत गाज' से जिन भावों की व्यंजना हो रही है, वे केवल अनुभूति के ही विषय हैं।

सामान्यतः ये मुहावरे मतिराम की भाषा में धुल-मिलकर उसके अनिवार्य अंग बन गये हैं। उदाहरण के लिए—

- (१) लोय मिले घर घँरु करे अबही ते ये चे भए दुलही के । (१७६)
- (रसराज)
- (२) सोयो चाहति नौद भरि सेज भँगार बिछाय । (३०१)
  - (३) मैं तून सो गयो लौनहु लोकनि तू तून घोट पहार छपावें । (३६७)
- (ललितललाम)

यहाँ 'घर घँरु करे', 'चेरे भए दुलही के', 'भँगार बिछाय सोयो चाहति' तथा 'तून घोट पहार छपावें' अपने-अपने प्रसंगों में इतने सटीक होकर आये हैं कि

निकाल देने से ही रचनाओं का भाषा सौन्दर्य नष्ट हो सकता है। इसी प्रकार कहावतों का प्रयोग भी देखा जाय तो उनमें से प्रायः जो कण्ठ-भाव पड़ते हैं, उनसे कवि की संवेदनशीलता का आभास मिलता है। इसीलिए ये भाषा की अपेक्षा भाव की दृष्टि से अधिक मार्मिक बन गये हैं। देखिये—

(१) फाटे मन घर दूध में नेह न कबहूँ होय । (७०)

(२) जो पुरान सो नव सदा नव पुरान हूँ जात । (३६४)

(सतसई)

(३) मन्त्रिन के बस जो नृपति सो न सहत मुख साज । (३१४)

(ललितलज्जाम)

‘मन से पूरा हो जाने पर स्नेह नहीं हो सकता’, ‘जो पुराना है वह सदैव नया रहता है और नया पुराना हो जाता है’ तथा ‘मन्त्रियों के बस में रहनेवाला राजा सुख प्राप्त नहीं कर सकता’—इन कहावतों में मानो निवेद और नीति मूर्त हो रहे हैं। कभी-कभी तो इन सब धर्मात् क्रिया-पदों, मुहावरों तथा कहावतों का समन्वित व्यापार अत्यन्त मार्मिक बन गया है। देखिये परकीया की यह उक्ति जिसमें भाषा के इन उपकरणों ने कितना गम्भीर वैदग्ध्य भर दिया है।

राखे नेह को साज तजी घर गेह के काज सबें बिसराए ।

कारि बिए गुरु सौजन को ठर गाम चलाई में नाम पराए ॥

हेत किमो हथ जो सो कहा तुम तो ‘मतिराम’ सबें बिसराए ।

कोऊ कितेक उपाय करो कहूँ होत हूँ आपने पीठ पराए ॥१२६॥

(रसराम)

उक्ति-वैचित्र्य—‘उक्ति-वैचित्र्य’ उत्तम काव्य का सहज भग है। इससे भाषा में वह धार आ जाती है जो व्यास को तीखा और तीव्र बनाने में सहायता प्रदान करती है। यहाँ स्पष्ट कर दें कि ‘वैचित्र्य’ शब्द से हमारा अभिप्राय कविभूषित-व्यवहार-वैचित्र्य-व्यवहार-प्रयोगों के द्वारा सन्देश-वाक्य से है, जिसके लिए भाचार्य कुन्तक ने ‘वक्तृता’ शब्द ग्रहण किया है<sup>१</sup>। अतएव मतिराम के उक्ति-वैचित्र्य की परीक्षा के इस प्रसंग में ‘वक्तृता-विवेचन’ के अन्तर्गत दिये गये वक्तृता के छः रूपों— १. वर्ण-विन्यास-वक्तृता, २. पदपूर्वादि-वक्तृता, ३. पदपरार्थ-वक्तृता, ४. वाक्य-वक्तृता, ५. प्रकरण-वक्तृता और ६. प्रबन्ध-वक्तृता—का उपयोग करना अनुचित न होगा। प्रस्तु।

वर्ण-विन्यास-वक्तृता—वर्ण-विन्यास-वक्तृता से कुन्तक का अभिप्राय स्पष्टतः अनुप्रास-योजना<sup>२</sup> और इसके अतिरिक्त वर्णान्तरयोगों स्पर्शों त, ल, न आदि वर्णों के

१. दे० ‘हिन्दी बकोनिज्जिविन’ (सम्पादक, ए० नगेन्द्र—प्रथम संकाय), पृ० ५१-५२ पर चतुर्थोन्मेष में १०वें बारिक और उमरा कृति तथा इन दोनों की हिन्दी व्याख्या।

२. दे० वही ‘हिन्दी बकोनिज्जिविन’, प्रथमोन्मेष की १६वें बारिक की कृति, पृ० ६६।

हित तथा स्वार्थ वृत्तियों की भावना से रहा है? बिनाके लिए वे विरगानुभूति, मोक्ष, मोक्षता तथा प्रसाद वृत्त भावितक मानते हैं? 'यन्त्र' का उन्होंने इनमें स्वरूप कर दिया है? नवविषय ने इन सभी दृष्टियों का धारण रचनाओं में बिना मोक्ष के ज्ञान निबोह किया है, उनके विषय में सोचने बर्बा की जा चुकी है, यहाँ तो इन सम्बन्ध में इतना कहना ही पर्याप्त होता कि यन्त्र संतुष्टिमानों काहित्य के धर्ममय वृत्त-विन्यास की दृष्टि ने नवविषय की रचनाएँ विषयों वृत्तियों की या वृत्तियों हैं, वृत्तों सम्बन्ध: उन वृत्त के क्रिया और भाव की नहीं।

परस्परार्थ और परस्परार्थ-वृत्ताः—आपके वृत्त-ग्रन्थ का ही दूसरा भाग 'यन्त्र' है। सत्त्व-रसाकारण के अनुसार इनके दो भेद हैं—वृत्ति और वृत्त, बिनाके धारण स्थान पर विवेक नष्ट हो जाता है। कुन्त्रक ने इनोन्त्र इनके ईशान्यमुख प्रयोग की परस्परार्थ-वृत्ता और परस्परार्थ-वृत्ता—इन दो वृत्त-वृत्तों से भावित करके हुए इनके उद्देशों का सूचन-विवेचन किया है। परस्परार्थ-वृत्ता के दो भाग वेद उन्होंने कहे हैं—१. वृत्ति-विवेचन-वृत्ता, २. परस्पर-वृत्ता, ३. उपकार-वृत्ता, ४. संवृत्ति-वृत्ता, ५. विरोध-वृत्ता, ६. वृत्ति-वृत्ता, ७. निन्द-विवेचन-वृत्ता तथा ८. क्रिया-विवेचन-वृत्ता! इनमें वृत्ति-विवेचन से भावार्थ का मान्य कोश तथा लोक-व्यवहार में प्रतिष्ठित धर्म के धर्ममय वृत्तों पर वृत्तकार उत्पन्न करने से है, जब कि परस्पर-वृत्ता की उत्पत्ति से परोक्षार्थों धर्मों का उनको धारण के अनुसार प्रयोग करने में मान्य है। उपकार-वृत्ता यहाँ आत्मनः-धर्म-कार-आचार-का पर्याय मान है, यहाँ विरोध का वैदिक-ग्रन्थ प्रयोग विरोध-वृत्त धर्मकारों की कोटि में रखा जा सकता है—वृत्त धर्मकार के धर्मार्थ में भी विरोध वस्तु-वृत्तों का सुन्दर बना देते हैं। संवृत्ति-वृत्ता का सम्बन्ध अन्यथा संज्ञा भाव के योग्य तथा वृत्त-परिवर्तन की योग्यता से उत्पन्न वृत्तकार से है—निन्द और क्रिया के विविध प्रयोगों से भी विविध मोक्षों की मूर्ति होती है। इसी प्रकार इनमें और १ कान, २ कारक, ३ वृत्त, ४ वृत्त, ५ वृत्त, ६ वृत्त (अनुवृत्त) वृत्त वृत्तों तथा निन्दार्थ भावित स्वल्प प्रयोगों के इन प्रयोग होने से वे सभी परस्परार्थ-वृत्ता के उद्देश हो जाते हैं। परन्तु यहाँ यह कह देना धर्ममय नहीं कि कुन्त्रक का यह विवेचन सत्त्व नाम पर हो

१. दे० वर्गोन्त्रोन्त्रिः स्थानं विस्तारानुवृत्तः ।

विस्तारः यदि संवृत्तः प्रत्युत्थोक्तिः प्रोक्तिः ॥२॥

—यही 'विन्दो वृत्ति-वृत्तः'

२. दे० वृत्तिनिर्देश-वृत्ति नाम धर्मनृत्तिः ।

धर्मनृत्तः धर्मनृत्त-वृत्त-वृत्त-वृत्तः ॥३॥

—यही 'विन्दो वृत्ति-वृत्तः' ॥३॥

३. दे० वृत्ति-वृत्ति-वृत्ति—विन्दोन्त्रः के १० वृत्त-वृत्त ॥४॥

५०५६ ।

४. दे० वृत्ति-वृत्ति-वृत्ति के वृत्त, १० १००० ॥५॥

विन्दोन्त्रः ।

;निकाल देने से ही रचनाओं का भाषा सौन्दर्य नष्ट हो सकता है। इसी प्रकार कहावतों का प्रयोग भी देखा जाय तो उनमें से प्रायः जो कष्ट-भाव फूटते हैं, उनसे कवि की संवेदनशीलता का आभास मिलता है। इसीलिए ये भाषा की अपेक्षा भाव की दृष्टि से अधिक भाषिक बन गये हैं। देखिये—

(१) फाटे मन अरु ब्रुध में नेह न कबहुँ होय । (७०)

(२) जो पुरान सो नव सदा नव पुरान हूँ जात । (३६४)

(सतसई)

(३) मन्त्रिन के बस जो नृपति सो न लहत सुख साज । (३१४)

(कलितलज्जाम)

‘मन से घृणा हो जाने पर स्नेह नहीं हो सकता’, ‘जो पुराना है वह सबैव नया रहता है और नया पुराना हो जाता है’ तथा ‘मन्त्रियों के बस में रहनेवाला राजा सुख प्राप्त नहीं कर सकता’—इन कहावतों में मानो निर्वेद और नीति भूर्त हो रहे हैं। कभी-कभी तो इन सब अर्थान् क्रिया-पदों, मुहावरों तथा कहावतों का समन्वित व्यापार अत्यन्त भाषिक बन गया है। देखिये परकीया की यह उक्ति जिसमें भाषा के इन उपकरणों ने कितना गम्भीर वैदग्ध्य भर दिया है।

रावरे नेह को साज तजी अरु गेह के काज सबे बिसराए ।

डारि बिए गुह लोगन की डर गान चवाई में नाम धराए ॥

हेत किमो हम जो तो कहा तुम ती ‘मतिराम’ सबे बिसराए ।

कोऊ कितेक उपाय करो कहुँ होत हैं आपने पीड पराए ॥१२६॥

(रसराज)

**उक्ति-वैचित्र्य**—‘उक्ति-वैचित्र्य’ उत्तम काव्य का सहज अंग है। इससे भाषा में बहु धार आ जाती है जो व्यंग्य को तीखा और तीव्र बनाने में सहायता प्रदान करती है। यहाँ स्पष्ट कर दें कि ‘वैचित्र्य’ शब्द से हमारा अभिप्राय कविभणिति-गत वैदग्ध्य-जन्य-अर्थात् कवि-कर्म-कौशल-जन्य अन्वय-वाक्ता से है, जिसके लिए भाषार्थ कुन्तक ने ‘वक्रता’ शब्द ग्रहण किया है<sup>१</sup>। अतएव मतिराम के उक्ति-वैचित्र्य की परीक्षा के इन प्रसंग में ‘वक्रोक्तिविवृत’ के अन्तर्गत दिये गये वक्रता के छः रूपों— १. वर्ण-विन्यास-वक्रता, २. पदपूर्वाह-वक्रता, ३. पदपराह-वक्रता, ४. वाक्य-वक्रता, ५. प्रकरण-वक्रता और ६. प्रबन्ध-वक्रता—का उपयोग करना अनुचित न होगा। अस्तु।

**वर्ण-विन्यास-वक्रता**—वर्ण-विन्यास-वक्रता में कुन्तक का अभिप्राय स्पष्टतः अनुप्रास-योजना<sup>२</sup> और इसके अतिरिक्त वर्णान्तरयोगी स्पर्शों त, ल, न आदि वर्णों के

१. दे० ‘हिन्दी वक्रोक्तिविवृत’ (सम्पादक. डा० नगेन्द्र—प्रथम संस्करण), पृ० ५१-५२ पर चतुर्थोन्मेष में १०वीं शक्ति और उमराव कृति तथा इन दोनों को हिन्दी व्याख्या।

२. दे० वही ‘हिन्दी वक्रोक्तिविवृत’, प्रथमोन्मेष की ११वीं शक्ति की वृत्ति, पृ० ६६।

हित्य तथा रसप्रति युक्त वर्णों की प्रावृत्ति से रहा है<sup>१</sup> जिसके लिए वे विषयानुकूलता, सौन्दर्य, नवीनता तथा प्रसाद गुण आवश्यक मानते हैं<sup>२</sup>। 'यमक' का उन्होंने इसमें प्रवृत्ति कर दिया है<sup>३</sup>। मतिराम ने इन सभी तत्त्वों का अपनी रचनाओं में जिन कोशल के साथ निर्वाह किया है, उसके विषय में पीछे चर्चा की जा चुकी है, यहाँ तो हम सम्बन्ध में इतना कहना ही पर्याप्त होगा कि समग्र ऐतिहासिक साहित्य के अन्तर्गत वर्ण-विन्यास की दृष्टि से मतिराम की रचनाएँ जितनी सफल कही जा सकती हैं, उतनी सम्भवतः उस युग के किसी और कवि की नहीं।

पदपूर्वार्ध और पदपरार्ध-वक्रता<sup>४</sup>—सायंक वर्ण-समूह का ही दूसरा नाम 'पद' है। संस्कृत-व्याकरण के अनुसार इसके दो अंग हैं—प्रकृति और प्रत्यय, जिनका अपने स्थान पर विशेष महत्त्व हुआ करता है। कुन्तक ने इसीलिए इनके वैदम्बपूर्ण प्रयोग को पदपूर्वार्ध-वक्रता और पदपरार्ध-वक्रता—इन दो पृथक् संज्ञाओं से अभिहित करते हुए इनके उपभेदों का सूक्ष्म-विवेचन किया है। पदपूर्वार्ध-वक्रता के ये आठ भेद उन्होंने बड़े हैं—१. रुढ़ि-वैचित्र्य-वक्रता, २. पर्याय-वक्रता, ३. उपचार-वक्रता, ४. संवृति-वक्रता, ५. विशेषण-वक्रता, ६. वृत्ति-वक्रता, ७. लिंग-वैचित्र्य-वक्रता तथा ८. किरा-वैचित्र्य-वक्रता ! इनमें रुढ़ि-वैचित्र्य से आचार्य का आचार्य कोश तथा लोक-व्यवहार में प्रसिद्ध अर्थ के अन्तर्गत लोकोत्तर चमत्कार उत्पन्न करने से है, जब कि पर्याय-वक्रता की सफलता वे पर्यायवाची शब्दों का उनकी भावना के अनुसार प्रयोग करने में मानते हैं। उपचार-वक्रता जहाँ साम्यमूलक-अलंकार-व्यापार का पर्याय मात्र है, वहाँ विशेषण का वैदम्बपूर्ण प्रयोग विशेषण-प्रधान अलंकारों की कोटि में रखा जा सकता है—वैसे अलंकार के अभाव में भी विशेषण वस्तु-वर्णन को सुन्दर बना देते हैं। संवृति-वक्रता का सम्बन्ध क्रमशः सज्ञा आदि के गोपन तथा समस्त-पंदावली की योजना से उत्पन्न चमत्कार से है—लिंग और क्रिया के विविध प्रयोगों से भी विविष्ट सौन्दर्य की सृष्टि होती है। इसी प्रकार दूसरी ओर १ काल, २ कारक, ३ वचन, ४ पुरुष, ५ उपग्रह (धातुपद) सूचक प्रत्ययों तथा निपातन आदि स्वतन्त्र प्रत्ययों के कुशल प्रयोग होने से ये सभी पदपरार्ध-वक्रता के उपभेद हो जाते हैं। परन्तु यहाँ यह कह देना असंगत नहीं कि कुन्तक का यह विवेचन संस्कृत भाषा पर ही

१. दे० बगन्तिगोपिनः स्पर्शा द्विरक्षतास्तसमादयः ।

किष्किरस्य रादि सपुब्रवा प्ररुतुतोहित्य गोमिनः ॥२१॥

—वही 'हिन्दी बकोवितजीवित'

२. दे० नातिनिर्वन्धविहिता नाम्य पेक्षलभुविता ।

पूर्वावृत्त परित्यागनूतनावतेनोज्ज्वला ॥२॥

—वही 'हिन्दी बकोवितजीवित' तथा इसकी भूमिका, पृ० ५७।

३. दे० वही 'हिन्दी बकोवितजीवित'—द्वितीयोन्मेष की ६-७ कारिकाएँ तथा भूमिका, पृ० ५६।

४. दे० वही 'हिन्दी बकोवितजीवित' की भूमिका, पृ० ५८-८५ तथा इसकी द्वितीयोन्मेष।

प्राप्त है, ब्रजभाषा की प्रकृति संस्कृत से भिन्न होने के कारण उसमें प्रकृति घोट-प्रत्यय की उक्त विशेषताएँ अपने अनुसार ही मिल सकती हैं।

मतिराम ब्रजभाषा-व्याकरण से भली भाँति परिचित थे, इसी कारण उनकी भाषा में इन विशेषताओं का प्रयोग जहाँ एक ओर वैज्ञानिक दृष्टि से स्वच्छ होकर आया है, वहाँ दूसरी ओर साहित्यिक दृष्टि से यह सौन्दर्य-दर्शक भी है। यहाँ हम प्रत्येक के पृथक्-पृथक् उद्धरण देते हैं, देखिये—

रूढ़ि-वैचित्र्य-वक्रता—

(१) सेत सारी सोहत उजारी मुख चन्द की सी  
महतनि मग्द मुसक्यान की महमही ।  
झंगिया के ऊपर हूँ उसही उरोज ओष  
उर 'मतिराम' माल मालती बहवही ॥  
माँजे मंजु मुकुर से मंजुल कपोल गोस  
गोरी की गुराई गोरे गायन गहमही ।  
फूलनि की सेज बंठी दोपति फैलाय साय  
बेला को फुलेस फूली बेलि सी सहसही ॥१७६॥

(२) धुरबानि की धावनि मानो मनंग की तुंग धृजा फहरान लगी ।  
नभ मण्डल हूँ छिति मण्डल हूँ छनवा की छटा छहरान लगी ॥  
'मतिराम' समीर लगै सतिका बिरही बनिता धहरान लगी ।  
परदेस तै पीव संदेस न पायो प्योद घटा घहरान लगी ॥१७६॥  
(रसराज)

इन दोनों उद्धरणों में 'रेखाकित' शब्द अपने विशिष्ट अर्थों द्वारा अपने-अपने स्थानों पर लोकोत्तर चमत्कार की सृष्टि कर रहे हैं।

पर्याय-वक्रता—

(१) मोहनि मंत्रनि मनमोहन किया तै बस  
बारन ज्यों बाँधि राले तामरस ताग सौं ।  
कीब 'मतिराम' आलो प्रील सो गुबिन्द कोन्हो  
मण्डित चरन भरविन्द के पराग सौं ॥  
ऐसो पति पायो बड़े भागनि सौं प्यारी सवा  
सुवरन ही कौं पधिलावत सुहाग सौं ।  
स्याम-स्याम कहिए सिंगार रस राख्यो ताते  
लाल-लाल कहिए रंग्यो हे अनुराग सौं ॥१८५॥  
(ललितललाम)



यहाँ 'मोहनि' (मोहने वाली), 'भाली' (भ्रमरी), 'मुबरन' (सोना), 'मुहाग' (मुहागा), 'स्वाम' और 'लाल'—इन सभी शब्दों के प्रचलित अर्थों से निम्न अर्थों में प्रयोग करके सौन्दर्य उत्पन्न किया गया है। नायिका यदि 'मोहनी' है तो नायक 'मनमोहन' है, क्योंकि उसका मन उसने (नायिका ने) मोह लिया है। यदि वह 'भ्रमरी' है तो नायक 'भ्रमर' और यदि वह 'मुबरन' है तो नायक उसके साथ पिंपलने वाला 'मुहागा'। नायक को 'स्वाम' इसलिए कहा जाता है, क्योंकि वह शृंगार-रस में निमग्न रहता है और 'लाल' उसे इसलिए, क्योंकि वह नायिका के धनुराग में रंग गया है। इसी प्रकार—

(१) दरपन रह्यो ताते दरपन कह्यो

मुकुर परत ताते मुकुर कहायो है ॥३८६॥

(सहितललान)

(२) मान रहोई नहीं मनमोहन मानिनी होय सो मान मनायो ॥ (४१)

(रसराज)

यहाँ प्रथम उद्धरण के अन्तर्गत 'दरप न' (दर्प नहीं, दर्पण) और 'मुकुर' (फिर जाना, दर्पण) शब्दों के दोनों अर्थों के प्रयोग द्वारा दर्पण का नायिका के मुख की तुलना में तिरस्कार किया गया है। द्वितीय में 'मान' शब्द का दूसरा अर्थ 'सम्मान' लेकर वक्रता उत्पन्न की गई है—जब सम्मान ही नहीं रहा तो मान (दृष्ट होना) किन्तु वात का !

विशेषण तथा क्रियाविशेषण-वक्रता—

(१) नंक मन्द-मधुर कपोल मृसवयान साथे

नंक मन गमन गमन की बात भी । (१५)

(२) सकुचि न रहिए साँदरे मुनि गरबोले बोले ।

चेदत भोह विकसत नयन बिहसत गोले कपोल ॥३६५॥

(रसराज)

इनमें रेखांकित शब्द सभी विशेषण हैं और अपने विशेष्यो के वस्तुगत सौन्दर्य में अनिवृत्ति कर रहे हैं। उपर्युक्त उद्धरण सूक्त्या १ में 'नंक' क्रियाविशेषण सूक्ष्म-सौन्दर्य की प्रतीति का नायक है।

संवृत्ति-वक्रता—

(१) कोन तिनं दुख है जिनके तुमसे मनभावन धूल-दबीले ॥४४॥

(२) कोऊ करो कितेक यह सबो न देव गुवात ।

निजि भोरनि के पय परी दिन भोरनि के लाल ॥१२६॥

(रसराज)

इनमें सभी रेखांकित शब्द सर्वनाम हैं, जो संज्ञाओं के स्थान पर आकर विशेष प्रकार का चमत्कार उत्पन्न कर रहे हैं।

वृत्ति-वक्रता—

(१) मो मन तम लोमहि हरी राधा को मुखचन्द ।

बड़ जाहि लखि सिधु सौं नन्दनंदन आनन्द ॥१॥

(२) रतिनायक सायक सुमन सब जगजीवन वार ।

कुमलपवत सुकुमार तन मन कुमार जय मार ॥३॥

(३) नागरि नैन कमान सर करत न ऐसी धीर ।

जैसे करत गैवारि के दम धनुहों के तीर ॥५॥

(सतसई)

यहाँ रेखांकित पदावली समस्त है, जो अपनी इस विभेदता के कारण ही भाषा में विशेष प्रकार की कसावट लाकर अनिव्यक्त को सुन्दर बना रही है। ब्रजभाषा की प्रकृति समान-प्रधान न होने के कारण इस प्रकार की पदावली मतिराम की रचनाओं में अधिक नहीं और यदि है तो वह साम्यमूलक अलंकारों के रूप में ही अधिक है। उक्त दोहों से यह बात स्पष्ट है।

पदपराद्ध-वक्रता—

(१) निपट निपट हूँ कै कपट दुवाय संग

साय की सो लपटि लपेटि मनु ले गई ॥२४७॥

(२) गाढ़े हूँ गड़े हूँ न निसारे निसरत मन

बान से बिसारे न बिसारे बिसरत हूँ ॥४०७॥

(३) क्यों इन भाखिन सों निरसंक हूँ मोहन को तन पाजि पीजे । (१०)

(४) प्रीतम आए प्रभात प्रिय भुसकाम उठी बृग सों बृग जोरे । (१२७)

(५) तुम कहा करो कान काम ते अटक रहें

तुमको न दोस सो तो आपनोई भाग है ॥ (३८)

(६) नैनन हूँ अक नैनन हूँ तन हूँ मन हूँ को तुहो प्रति प्यारी ॥२४५॥

(सतसई)

यहाँ प्रथम दो उद्धरणों के 'नै गई' और 'हूँ गड़े हैं' में काल-वक्रता; तृतीय और चतुर्थ के रेखांकित 'सो' में कारक-वक्रता तथा अंतिम दो के 'सो', 'तो', 'ई', 'हूँ' और 'ही' प्रत्ययों में निपात-वक्रता देखी जा सकती है।

जहाँ तक वचन, पुरुष और धातुपद सम्बन्धी वक्रताओं का प्रदन है, वे मतिराम की रचनाओं में इसलिए नहीं मिल सकती क्योंकि ब्रजभाषा में इनका प्रयोग संस्कृत के समान नहीं होता। रही बात उपचार-वक्रता और वाच्य-वक्रता की, तो इनका सम्बन्ध क्रमशः साम्यमूलक तथा इतर अलंकार-वर्गों के साथ है, जिस पर इसी

अध्याय में वस्तु-विषय के प्रसाधनों के उपयोग के अन्तर्गत पर्याप्त प्रकार बता जा चुका है।

### निष्कर्ष

कुल मिलाकर कहा जा सकता है कि व्याकरण और सौष्ठव, दोनों की ही दृष्टि से भतिराम की भाषा आदर्श है। व्याकरण और शब्दों का जितना स्वच्छ प्रयोग इन्होंने किया है, उतना ब्रजभाषा-साहित्य में रसखान, धनानन्द जैसे दो-बार कवियों को छोड़कर और किसी ने नहीं किया। इसका मुख्य कारण यह है कि विरासत में उन्हें अनेक भाषा और बोलियों का शब्द-भाण्डार मिला ही था, इसके साथ ही साथ प्रत्येक शब्द की आत्मा और व्याकरण-रूपों के प्रयोगों के औचित्य से भी वे भलीभाँति परिचित थे। कहने की आवश्यकता नहीं कि इन सबके सजीव योग से इनकी रचनाओं में इतना निखार आ गया है कि सहज ही सहृदय का तादात्म्य हो जाता है। वास्तव में भतिराम की कला में स्वारस्य, गुण, अलंकरण, व्यंजना-शक्ति और वक्रता आदि से उत्पन्न जो अद्भुत सौन्दर्य बरा पड़ा है, उसके स्तवन में केवल कवि के अपने शब्दों को ही उद्धृत किया जा सकता है—

ज्यों ज्यों निहारिए नेरे ह्वं नननि त्यों-त्यों खरी निहरें सो निकाई ॥६॥

(रसराज)

### छन्द-योजना

कला की दृष्टि से काव्य के अन्तर्गत छन्द-विधान अपना विशेष महत्त्व रखता है। वस्तुतः यह वह साधन है जो पद्य को गद्य से पृथक् ही नहीं करता, प्रत्युत लय की सृष्टि कर अभिव्यक्ति (भाषा) को शरीरमय बनाने में कवि की सहायता करता है। कविवर पन्त ने इसीलिए छन्द और कविता के सम्बन्ध को व्यक्त करते हुए अत्यन्त भावपूर्ण शब्दों में कहा है कि “...कविता हमारे प्राणों का संगीत है, छन्द हृत्कपन; कविता का स्वभाव ही छन्द में लयमान होता है।”

भारतीय धर्म भाषाओं का ध्वनि-समूह दो प्रकार का है—१. स्वर, जिनका सम्बन्ध मात्राओं अथवा उच्चारण में लगने वाले समय से है, और २. व्यंजन, जो आधारभूत स्वतन्त्र ध्वनियाँ ही हैं। आचार्यों ने इन्हीं दो की दृष्टि में रखते हुए छन्दों के दो वर्ग किए हैं—१. मात्रिक और वर्णिक। इनमें मात्रिक छन्दों का सम्बन्ध मूलतः मात्राओं अथवा स्वरों से रहता है, जबकि वर्णिक छन्दों का सम्बन्ध वर्णों अर्थात् स्वर और व्यंजन, दोनों से। कहने की आवश्यकता नहीं कि इन दोनों वर्गों का प्रयोग उक्त भाषाओं में से प्रत्येक के अन्तर्गत थोड़ा-बहुत हुआ ही है, पर जो जिस भाषा की प्रकृति के अनुकूल बँठा है, उसी का प्रचलन उस भाषा में अधिक रहा है। उदाहरण के लिए संस्कृत समात-प्रधान भाषा है, जिसमें उसमें प्रायः वर्णों की गृह्यता बँध जाती है, यही कारण है कि संस्कृत के कवियों में वर्णिक छन्दों का प्रचुर माना में प्रयोग किया है। इसके विपरीत हिन्दी की प्रकृति व्यास-प्रधान है;

जिससे इसमें वर्णों का वैसा क्रम नहीं बँध पाता, इसीलिए वर्णिक छन्दों की अपेक्षा इसमें मात्रिक छन्दों का अधिक प्रयोग हुआ है। फिर भी 'कवित्त' और 'सर्वया' ये दो वर्णिक छन्द ऐसे हैं जो मात्रिक छन्दों के समान ही इसकी प्रकृति के अनुकूल बँठे हैं और भक्तिकाल से लेकर अब तक इनका पर्याप्त प्रयोग होता आया है। रीतिकाल में तो इन छन्दों का हो प्राधान्य रहा।

परन्तु यहाँ यह कह देना असमगत न होगा कि हिन्दी ने ये दोनों छन्द संस्कृत से उधार नहीं लिए। इनमें 'कवित्त' तो बहुत बाद का प्रतीत होता है, क्योंकि 'पृथ्वीराज रासो' में यह संज्ञा उस मात्रिक छन्द को दी गई है जिसे आज 'छप्पय' कहा जाता है। सूर ने 'ध्रुपद' राग में गाने के लिए जो पद लिखे हैं उनमें अवश्य ही कुछ ऐसे हैं जिन पर इस वर्णिक छन्द का लक्षण पड़ जाता है। अतएव कहा जा सकता है कि 'सूरसागर' की रचना के आस-पास ही शंख (घारण) कवियों ने इस छन्द का आविष्कार कर लिया होगा, पर इसका नाम 'कवित्त' कैसे पड़ा, यह अज्ञात है। जहाँ तक 'सर्वया' का प्रश्न है यह 'कवित्त' की अपेक्षा अधिक प्राचीन है। 'प्राकृत पैगलम्' में इसके जिन दो भेदों—'किरीट' और 'दुमिल' का लक्षण<sup>१</sup> देखने की मिलता है उसके आधार पर यह अनुमान लगाया कठिन नहीं है कि सबत् १४०० वि० से पूर्व ही इसका आविष्कार हो चुका था। परन्तु 'कवित्त' के समान इनका भी नाम—अर्थात् 'सर्वया'—रहस्यमय बना हुआ है। डा० नगेन्द्र ने इसके सम्बन्ध में यद्यपि यह कहा है कि भाट लोग इस छन्द की अन्तिम पंक्ति को दो बार पढ़ते थे, इसलिए इसका नाम 'मपादिका' पड़ गया होगा और बाद में इससे बिगड़कर 'सर्वया' बन गया होगा<sup>२</sup>; पर जब तक इस प्रकार का कोई प्रमाण न मिल जाय तब तक उनके इस कथन को एक दम मान लेने में सहोच होता है।

अस्तु, जैसा कि निवेदन किया जा चुका है, रीतिकाल में 'कवित्त' और 'सर्वया' का पर्याप्त प्रयोग हुआ। भतिराम ने यी तो पिंगल सन्बन्धी ग्रन्थ लिखने के कारण अनेक प्रचलित और अप्रचलित सभी प्रकार के वर्णिक और मात्रिक छन्दों का प्रयोग किया है पर उन्होंने भी अपने समकालीनों के समान 'कवित्त' और 'सर्वया' को ही प्रमुख स्थान दिया है। इनके अतिरिक्त उन्होंने 'दोहा'—मात्रिक छन्द—का भी पर्याप्त प्रयोग किया है। यहाँ हम पुनः रूप से देखेंगे कि उनकी कला के उत्कर्ष में ये तीनों छन्द कहाँ तक सहायक हुए हैं।

कवित्त—भोजपूर्ण छन्दों में कवित्त अपना विशेष स्थान रखता है। राज-प्रशस्तियों और युद्ध आदि के वर्णनों के अनुकूल जितना यह बैठता है, उतना 'छप्पय' को छोड़ अन्य कोई छन्द नहीं। लम्बव है आरम्भ में जब इसका आविष्कार हुआ हो

१. दे० 'प्राकृतपैगलम्' (मन् १६०२ ई० का संस्करण)—समादक श्री चन्द्रमोहन घोष, द्वन्द्व संख्या २०८, १९०१।

२. श्री चन्द्रमोहन घोष ने 'प्राकृत पैगलम्' (वही संस्करण) की भूमिका में 'प्राकृत पैगलम्' का रचना-काल सम्वत् १४०० वि० के आस-पास माना है।

३. दे० वही, 'देव और उनकी कविता', पृ० २३६।

कवियों ने 'छप्पय' की-सी विशेषता देखकर इसे ही 'कवित्त' संज्ञा दे दी हो। किन्तु फिर भी 'छप्पय' की अपेक्षा इसकी कुछ अपनी विशेषताएँ हैं। 'छप्पय' एक तो मायामों के अधीन होने से अधिक स्वतन्त्र नहीं दूसरे उसमें लय भी केवल एक ही प्रकार की होती है। 'कवित्त' में इसके विपरीत किसी भी प्रकार का बन्धन नहीं—यह ३१ बलों का ही नहीं ३२—यहाँ तक कि ३३ बलों तक का भी हो जाता है, तपु-गुरु का भी अपने आपमें विशेष नियम नहीं। कवि अपनी इच्छा के अनुसार इसकी लय में विशेष लचक अथवा आरोह-अवरोह लाने के लिए इन बलों का प्रयोग कर लेता है। इसीलिए विषय के अनुकूल बैठने में इसे देर नहीं लगती। हिन्दी में गंग, तुलसी आदि से लेकर पद्माकर तक इसके विभिन्न भेदों का आविष्कार ही नहीं—प्रत्येक कवि के अनुसार विशेष लय और लगभग सभी रसों में इसका प्रयोग इस बात की पुष्टि के लिए पर्याप्त है।

मतिराम से पूर्व हिन्दी में इसका अधिक विकास दृष्टिगत नहीं होता। तुलसी, गंग आदि ने तो इसका सफल प्रयोग केवल भोज-पूर्ण बलों में अथवा प्रशस्तियों में ही किया है। शृंगार आदि के बलों में सामान्यतः उन्हें अधिक सफलता नहीं मिली। इनके उपरान्त भी केशव, रहीम आदि ने इसे शृंगारिक बलों के अनुकूल ढालने का ययासम्भव प्रयत्न किया, पर इतमें विषय के अनुकूल लचक न आ सकी। इस दृष्टि से सबसे पहला सफल प्रयत्न मतिराम का ही माना जा सकता है। उन्होंने इसका प्रयोग एक साथ शृंगारिक और भोज-पूर्ण रचनाओं के अतिरिक्त कही-कही भक्ति-परक रचनाओं में भी सफलतापूर्वक किया है। उदाहरण के लिए—

(१) कानन लौ लागे मुसकान प्रेम पाये लीने

साज भरे लागे लोल लोचन धन्य ते ।

भाब परि भुजनि दुसावति चलति मंद

घोरि ओष उतहत उरज उदय ते ॥

'मतिराम' जोवन यवन की अकोर आय

बढ़िई सरस रस तरल तरंग ते ।

पानिष प्रमल की भलक भलकन लागी

काई ली गई है तरिकाई कढ़ि संग ते ॥२१॥

(रसराज)

(२) मंगनि उतग जग जेतधार जोर जिहई

चिक्करत दिक्करि हलत कलकत हैं ।

कहै 'मतिराम' सन सोभा के ललाम धनि-

राप जरकस भूत भापे भलकत हैं ॥

सत्ता को सपूत राव भावसिह रोभि देत

छहूँ अतु छके मरजत छतकत हैं ।

मंगन की कहा है मंगनि के मांगिने को

मनसबदारन के मन ललकत हैं ॥२२॥

(३) विष्णु ययोधि मद्य मनिन सों बद्ध भूमि  
 रोग सों खचिर खचि रोचक खवन में ।  
 कामतद विपिन कदंब उपवन सीरो  
 सुरभि पवन डोलें मृदु सो गवन में ॥  
 धितामनि मंडप मिराजें जगदंब सदा  
 सावधान 'मतिराम' सेवक सेवन में ।  
 लंपट सुनुष मन भय में भँवत कहा  
 करि भूरि भावना भवानी के भवन में ॥३७६॥  
 (ललितललाम)

यहाँ प्रथम छन्द के प्रत्येक चरण में जहाँ 'धेकानुप्रास' की छटा है वही द्वितीय और तृतीय में इसके साथ वृत्तानुप्रास भी है। इसके अतिरिक्त इन तीनों में सामान्यतः यथास्थान और यथाविषय तीनों गुणों का समावेश भी कर दिया गया है। इस प्रकार ये छन्द विषयानुकूल बन गए हैं।

'कवित्त' के अनेक भेद हैं—वर्णों को घटाने-बढ़ाने तथा लघु-गुरु का क्रम निर्धारित करने से इसके कितने ही भेद किये जा सकते हैं ; पर सामान्यतः इसके में दो भेद ही हिन्दी में अधिक लोक-प्रिय रहे हैं—१. मनहर (धनाक्षरी) और २. रूप-धनाक्षरी। इनमें प्रथम के अन्तर्गत ३१ वर्ण होते हैं और अन्त में गुरु रहता है, जबकि द्वितीय में ३२ वर्ण तथा अन्त में लघु होता है<sup>१</sup>। जैसा कि निवेदन किया जा चुका है, इस छन्द का मुख्य आधार लय है, जो केवल वर्णों के प्रयोग पर ही आधारित नहीं, बल्कि कुछ यति के नियम पर भी अवलम्बित रहती है। 'धनाक्षरी' में 'भानु' जो ने ८, ८, ८ और ७ वर्णों पर और 'रूपधनाक्षरी' में प्रति ८ वर्णों के पश्चात् यति की स्थिति मानी है<sup>२</sup> ; साथ में यह भी कह दिया है कि १६, १५ और १६, १६ पर यति हो तो भी कोई हर्ज नहीं<sup>३</sup>। मतिराम ने अपनी रचनाओं में सामान्यतः 'धनाक्षरी' का ही प्रयोग किया है—रूपधनाक्षरी का प्रयोग तो उनके ग्रन्थों में दो-बार स्थलों पर ही देखने की मिलता है। इनमें भी उन्होंने यति का क्रम १६, १५ और १६, १६ का ही रखा है ; देखिये—

(१) बँटी एक सेज पँ ससोनी भूमननी बोज  
 प्राय तहाँ प्रीतम मुषा राम्ह बरस ।  
 कवि 'मतिराम' दिग बँटे मनभावन जू  
 तुहँ के होय घरबिंद मोद सरस ॥  
 भारसी बँ एक सों कह्यो पों निज मुख देखो  
 जामें बिधु बारिज बिलास बर बरस ॥

१. दे० वही 'छन्द प्रभाकर', पृ० १८८, १६१ ।

२. दे० वही, पृ० १८८, १६१ ।

३. वही, 'छन्द प्रभाकर', पृ० १८६, १६१ ।

दरप लो भरो वह दरपन देखो जो लो  
तो लो प्रान्प्यारी के उरोव हरि परसं ॥५६॥

(२) जा दिन ते देखे 'मतिराम' तुम ता दिन ते  
बढ़ी रहे मुसकानि बाके जियराई पर ।  
भावत न भोजन बनावत न भानरन  
हेतु न करत मुयानिधि तियराई पर ।  
अलो उठि देखो बड़े नाग हूँ तिहारे सब  
शलो धरि राधिके कन्हारै हियराई पर ।  
दूनी कुति छाई देह भाई दुबराई पिय  
राई लोनु बारिण तिया को पियराई पर ॥३०१॥

(रत्नाज)

इसमें प्रथम 'पनासरी' है और दूसरा 'रूपपनासरी' । दोनों में ही ८ की यति के वन्दन की प्रस्वीकृति स्पष्ट है ।

किन्तु इसका अर्थ यह नहीं कि चार यति के नियम का सर्वथा बहिष्कार किया गया है । जहाँ उन्हें अवसर प्राप्त हुआ है वहाँ इसका पूरा-पूरा उपयोग किया गया है, जिसमें छन्द की लय में भी अपेक्षाकृत अधिक लोच आ गया है ; देखिये—

कैसरि कनक कहा, संपक बनक कहा,  
बागिनी घों दुरि जात, देह की दमक तें  
कवि 'मतिराम' लीने, सोघन लपेट साज,  
मरुन कपोल काम, तेज की लमक तें ॥  
पग के धरत धत, किकिनी नूपुर धजे,  
बिद्धिया भनक उठे, एक ही भ्रमक तें ।  
नाह मुख चाहि बित, औंख हंसति धौंक,  
पर चंदमुखो निज, बौंदा की लमक तें ॥१७०॥

(रत्नाज)

इसमें प्रत्येक चरण के अन्तर्गत ८ की यति के नियम का पालन हुआ है ।

सर्वथा—'सर्वथा' का रचना-विधान 'कवित्त' की अपेक्षा पिन्न है । कवित्त में जहाँ केवल वर्ण-साम्य ही होता है—सधु-गुरु का कोई निश्चित क्रम नहीं होता, वहाँ 'सर्वथा' में इसके विपरीत सधु-गुरु निश्चित संख्या और निश्चित क्रम में रहते हैं । यही कारण है कि कवित्त की लय जहाँ ऊबड़-खाबड़ सादरों में से बहने वाले जल से अल्पन्त सर-नाद जैसी होती है, वहाँ इसकी यति में समतल प्रदेश पर प्रवाहित होने वाली जलधारा के समान सरलता विद्यमान रहती है । दूसरे शब्दों में एक का संगीत भोजपूर्ण होता है और दूसरे का मधुर । कदाचित् इसीलिए शृंगार आदि मधुर और कोमल रसों के उपयुक्त समझकर ही कवियों ने इस छन्द को अधिक प्रपनाया है ।

'सर्वथा' २२ से २६ वर्णों तक का वर्णिक छन्द है । इसकी विशेषता सामान्यतः यह होती है कि इसमें किसी एक गण की ही बार-बार आवृत्ति होती है, जिससे





- (१) ध्वनन दे निधनं नित्र ननन ध्वनन कं प्रति धनं संचारं ।  
 वर गुनान वरो मय नै पन्ही के प्रगुडा धनोट सुधारं ॥  
 बोलन के मय सौ 'मतिराम' नई मतवारिनि तोय निहारं ।  
 जाति यतो नहि नाति यतो बिपुरो धनके धंचरा न संचारं ॥२०॥
- (२) तोय रही रति धनत रकीतो धनन्त बडाय धनन तरंगनि ।  
 फेसरि सोरि रचो त्रिप के तन प्रोतम धोर मुवात के संगनि ॥  
 जाति परी 'मतिराम' सकन गुमान बनावत भौह के भंगनि ।  
 लातसौ बोलति नाहिन जाल सु पोंछति प्राप्ति प्रंगोछति धंगनि ॥२१॥
- (३) नंदलाल गयो तितही चलिकं जित खेलत बात अलोगन मै ।  
 तहाँ प्रापुहो मूँ दे सलोनी के लोचन धोर मिहीचनि खेलन मै ॥  
 दुरिबे की गई सिगरी सखियाँ 'मतिराम' कहै इतने दिन मै ।  
 मुसकाय कं राधिका कण्ठ लगाय दिप्यो कहै जाय निकुंजन मै ॥२७॥

(रसराम)

यह बात तो शृंगारिक रचनाओं की है, राज-प्रभस्त्रियों में भी उन्होंने 'सर्वया' 'मत्तगर्वद'—का अत्यन्त सफल प्रयोग किया है । इसमें सन्देह नहीं कि मधुर ध्वन्य होने के कारण इसमें 'कवित' का-सा झीझ नहीं था जाता, पर मतिराम ने इसकी सफलता के लिए यथासम्भव इस गुण के व्यञ्जक—अपेक्षाकृत कठोर शब्दों का प्रयोग करने में किसी भी प्रकार का संकोच नहीं किया । उदाहरण के लिए—

मंदर दिव्य सुमेर कसिह गिरिदन की हिम संलहि साजं ।  
 देव नदी सम तीनहु लोक पवित्र करै सब जोब समाजं ॥  
 छाय रही 'मतिराम' कहै छिति धोरनि धोरनि की छवि छाजं ।  
 पूरब पच्छिम उत्तर दक्खिन भाऊ दिवान की कोरति राजं ॥२४॥

(ललितललाम)

सर्वया में कवित के समान यति-सम्बन्धी कोई नियम नहीं होता । पर चूँकि इसका कलेवर काफी लम्बा होता है, इसलिए स्वतः ही इसमें यति आ जाती है । मतिराम के सर्वयों में यह बात प्रायः सर्वत्र देखी जा सकती है—

तेन गई हुती बागन फूल, धंध्यारी लखें डर बड़यो भलाई ।  
 रोम उठे तन कष्य छुटे, 'मतिराम' भई धम की सरसाई ॥  
 बेलिन मे उरभी प्रेगिया, छतिमाँ छति कटक के छत छाई ।  
 देह में नेक संचार रह्यो न, यहाँ लगि भाजि भरु करि आई ॥२८॥

(रसराम)

इसके प्रथम धोर धनिम चरणों में ११ बर्यों पर धोर द्वितीय धोर तृतीय में १० बर्यों पर यति आई है । वस्तुतः यति तो ११ पर ही होनी चाहिए थी पर यह धनतर इसलिए हो गया है क्योंकि बर्यों की गानाएँ भिन्न हैं—द्वितीय धोर तृतीय में यहाँ



- (१) घंजन दे निकसं नित नैनन मंजन के घति घंग सेंवारे ।  
रूप गुमान भरो घम में पगही के घंगूठा घनोट सुधारे ॥  
जोदन के मद सों 'मतिराम' भई मतवारिनि लोग निहारे ।  
जाति घली यहि भाति गली बिथुरी घनकें घंचरा न संभारे ॥८०॥
- (२) सोय रही रति घनत रसोली घनन्त बढ़ाय अनंग तरंगनि ।  
केसरि सौरि रसो तिय के तन प्रीतम घोर मुवास के सगनि ॥  
जागि परो 'मतिराम' सकुन गुमान जनायत भौह के भंगनि ।  
सातसौं बोलति नहिंन बाल सु पोंछति मांछि भंगोछति भगनि ॥१०५॥
- (३) मरतात गयो तितही चसिकं जित खेलत बाल अलीगन में ।  
तहाँ धातुही मूँदे सलोनी के लोचन घोर मिहोचनि खेलन में ॥  
दुरिजे को गई सिगरीं सखियाँ 'मतिराम' कहै इतने दिन में ।  
मुसकाय के राषिका कण्ठ लगाय दिप्यो रह्यो जाय निहुंजन में ॥२७०॥

(रसराज)

यह बात तो श्रृंगारिक रचनाओं की है, राज-प्रशस्तियों में भी उन्होंने 'सर्वया' 'मत्तगर्भ'—का अत्यन्त सफल प्रयोग किया है। इसमें सन्देह नहीं कि मधुर छन्द होने के कारण इसमें 'कवित' का-सा भोज नहीं भा पाता, पर मतिराम ने इसकी सफलता के लिए ययासम्भव इस गुण के व्यञ्जक—अपेक्षाकृत फटोर शब्दों का प्रयोग करने में किसी भी प्रकार का सकोच नहीं किया। उदाहरण के लिए—

मंदर बिम्ब सुमेर कसिद गिरिवन कीं हिम संतहि साजं ।  
देव नदी सम तीनहु सोक पवित्र करे सब जीव समाजं ॥  
छाय रही 'मतिराम' कहै छिति छोरनि छोरधि की छवि छाजं ।  
पूरव पच्छिम उत्तर दक्कन भाऊ दिवान की कोरति राजं ॥२४८॥

(ललितकलाम)

सर्वया में कवित के समान यति-सम्बन्धी कोई नियम नहीं होता। पर जूँकि इसका कतेवर कार्पा लम्बा होता है, इसलिए स्वतः ही इसमें यति आ जाती है। मतिराम के सर्वयो में यह बात प्रायः सर्वत्र देखी जा सकती है—

सैन गई हुतो बागन फूस, भोंप्यारी सखें डर बढ़्यो मलाई ।  
रोम उठे तन कम्प छुटे, 'मतिराम' भई घम की सरसाई ॥  
बेलिन में उरभी घोंगिया, छतिपाँ छति कटक के छत छाई ।  
देह में नेरु संभार रह्यो न, यहाँ सगि नाजि भरु करि छाई ॥६८॥

(रसराज)

इसके प्रथम और अन्तिम चरणों में ११ बलों पर और द्वितीय और तृतीय में १० बलों पर यति आई है। वस्तुतः यति तो ११ पर ही होनी चाहिए थी पर यह मन्तर इसलिए हो गया है क्योंकि बलों की मात्राएँ भिन्न हैं—द्वितीय और तृतीय में जहाँ

गुरु अधिक हैं वहाँ प्रथम और चतुर्थ में अपेक्षाकृत लघु का आधिक्य है। भावाभिव्यक्ति में प्रायः इस प्रकार का अन्तर हो ही जाता है—क्योंकि कवि यदि मति के पीछे दौड़ता फिरे तो उसकी रचना के सौन्दर्य को नष्ट होने में देर न लगेगी।

दोहा—‘कवित्त’ और ‘सर्वया’ की अपेक्षा ‘दोहा’ अधिक प्राचीन छन्द है। ‘पृथ्वीराज रासो’ में ही इसका प्रचुर मात्रा में प्रयोग नहीं हुआ उससे कई-सी वर्ष-पूर्व मणभद्रा के कवियों ने अपनी सूक्तियाँ इसी छन्द में लिखी हैं। इस छन्द की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि यह किसी भी विषय के अनुकूल अपने आप ही बैठ जाता है, जिसका मुख्य कारण यह है कि मात्राओं के बन्धन में बँधा होने पर भी यह बहुत-कुछ स्वतन्त्र है—चार चरणों की ४८ मात्राओं के घेरे में लघु-गुरु को घटाने-बढ़ाने से इसकी लय में पर्याप्त परिवर्तन किया जा सकता है। आचार्यों ने गुरु-लघु की सख्या के आधार पर इस छन्द के जो २३ भेद किये हैं<sup>१</sup>, उनके मूल में मुख्यतः लय सम्बन्धी यही तथ्य विद्यमान है। मतिराम ने यद्यपि वीर, राजप्रशस्ति, शृंगार और भक्तिसम्बन्धी अनेक रचनाएँ दोहों में की हैं, परन्तु वे ‘दोहा’ के सभी भेदों का उपयोग नहीं कर पाये—जो उनकी रुचि और विषय के अधिक अनुकूल बैठे हैं उन्हीं को प्रायः ग्रहण किया है। वैसे इतना अवश्य है कि गृहीत भेदों का प्रयोग यति, लय इत्यादि की दृष्टि से अत्यन्त स्वच्छ है। इसके लिए उन्हें सामान्यतः ‘अनुप्रास’ की अपेक्षा ‘यमक’ की अधिक सहायता लेनी पड़ी है ; और यही कारण है कि दोहों में चमत्कार का विशेष स्थान बन गया है। उदाहरण के लिए प्रत्येक विषय का एक-एक दोहा देते हैं—

(१) जलधर छोड़ि गुमान को, हों ही जोवन बानि ।

तो सो ही पानिप भद्रो भावसिंह को पानि ॥६२॥

(ललितजलाम)

(२) कामिनि बामिनि दमक सी बरनि कीन पै जाइ ।

ढोठि नहीं ठहरायें डोठिन हो देहराय ॥२०५॥

(३) स्वाम रूप मतिराम अति सकल बिसल गुन धाम ।

सुम निसिद्धिन ‘मतिराम’ को मति बिसरो मति राम ॥४५०॥

(सतसई)

द्वयम् अष्टम्य

## मतिराम का आचार्यत्व

‘आचार्य’ शब्द से अभिप्राय—संस्कृत में ‘आचार्य’ शब्द की व्युत्पत्ति ‘चर’ और ‘चिन्’—इन दो धातुओं से जो गई है ; इसीलिए इसके दो विशिष्ट अर्थ उपलब्ध होते हैं—१. जो स्वयं आचरण करता हो और अपने शिष्यों से कहता हो तथा २. जो शास्त्रार्थ का सग्रह करे । कहने की आवश्यकता नहीं कि धर्म में दीक्षा देने वाले गुरु अथवा निशक (प्रव्यापक) के लिए ‘आचार्य’ शब्द का प्रयोग जो अब तक प्रचलित है, वह इसके उत्तम अर्थ का ही किन्तु न किसी प्रकार से परिवर्तित रूप है । जहाँ तक इसके द्वितीय अर्थ का प्रश्न है, वह यद्यपि शब्द-कोश तक ही सीमित प्रतीत होता है, तथापि इससे यह निष्कर्ष निश्चितना असम्भव नहीं कि ‘आचार्य’ का सम्बन्ध शास्त्र के साथ भी है एवं किन्तु भी शास्त्र के विद्वान् अथवा पण्डित को इस शब्द द्वारा अभिहित किया जा सकता है । अतएव साहित्य के प्रयोग में इस शब्द का प्रयोग काव्य-शास्त्र के किसी सिद्धान्त अथवा सन्प्रदाय के प्रवर्तक ; काव्य-शास्त्र के भाष्याकार; अथवा काव्य-शास्त्र के विद्वान् का वाचक होना । ‘आचार्य’ शब्द को हम भी यहाँ इसी अर्थ में ग्रहण कर रहे हैं ।

मतिराम का विवेचन-क्षेत्र—मतिराम के काव्य-शास्त्र सम्बन्धी चार ग्रन्थ उपलब्ध होते हैं—१. रसराज, २. ललितललाम, ३. भलंकार पञ्चाशिका और ४. छन्दसार संग्रह । इनके प्रतिरिक्त नायिका-भेद और विभाव-प्रनुभाव विवेचन पर क्रमशः ‘साहित्यसार’ और ‘तत्सरा शृंगार’ नामक दो कृतकृत्य पुस्तिकाओं का नागरी प्रचारिणी सभा की खोज-रिपोर्टों में और उल्लेख मिलता है, पर ये अप्राप्य हैं । उपलब्ध ग्रन्थों में ‘रसराज’ रस का ग्रन्थ है । इसमें केवल शृंगार रस और उसके भोग नायक-नायिका-भेद का वर्णन अथवा विवेचन सविस्तर किया गया है । ‘ललितललाम’ और ‘भलंकार पञ्चाशिका’ का प्रतिपाद्य विषय एक ही है—भलंकार । ‘भलंकार पञ्चाशिका’ के शीर्षक से ज्ञेय कि स्पष्ट है कि इसमें केवल पञ्चाश भलकारों का ही वर्णन है । ‘ललितललाम’ इसकी अपेक्षा सभी दृष्टियों से बड़ा ग्रन्थ है । ‘छन्दसार संग्रह’ के अन्तर्गत छन्दः शास्त्र अथवा पिण्ड और उसके भोगों का विस्तृत वर्णन किया गया है ।

१. ३० (क) स्वयमाचरते शिष्यानां चारे स्थापयत्यपि ।

(ख) आचिनोति हि शास्त्रार्थमाचार्यस्तोनेकध्याते ।

(गुणार्थचिन्तामणि)

हुए दर्शन को 'रति' भाव के उद्रेक में असमर्थ समझते होंगे। बात यह है कि इन्द्रजाल में प्रिय का दर्शन चेतन और अचचेतन—मन के इन दोनों भेदों से नितान्त भिन्न ऐसी अवस्था में होता है, जिसके हटते ही द्रष्टा को इस स्थिति में पटित वातो का स्मरण तक नहीं रहता और जब वस्तु का स्मरण नहीं तो उसके प्रति अनुराग ही कैसे स्थायी रह सकता है? दूसरे यह मान भी लें कि इन्द्रजाल में देखी गई इष्ट वस्तु का इसके (इन्द्रजाल के) हटने पर भी स्मरण रहता है, तो वह स्वप्न-दर्शन से भिन्न न होगा, कारण, दोनों ही अवस्थाओं में चेतन मन की जागृति नहीं होती—अचचेतन मन ही कार्य करता है, इस प्रकार से एक ओर दर्शन के इन तीन भेदों को और दूसरी ओर से रूप, गुण आदि के अवयव को ही ग्रहण करके रीतिकालीन कवियों ने दर्शन के चार भेद बना लिये, जिनका प्रयोग सर्वप्रथम केशव की 'रसिक-प्रिया' में दृष्टिगोचर होता है—

ये बोज बरवजो दश होहि सकाम दरीर ।

दर्शन चारि प्रकार को वर्णत हैं मतिधीर ॥१॥

एक जनो को देखिए बूजो दर्शन चित्र ।

तीजो सपनो जानिये सोयो भवण सुमित्र ॥२॥

( 'रसिक प्रिया'—चौथा प्रकाश )

मतिराम ने भी केशव द्वारा निरूपित दर्शन के उक्त चारों भेदों की परम्परा का उल्लेख नहीं किया—

बरसन आलम्बनहि में कवि 'मतिराम' सुजान ।

लवण स्वप्न अव चित्र स्त्री पुनि प्रत्यक्ष बखान ॥२७५॥

(रसराम)

किन्तु इससे आगे उन्होंने इनके पृथक् रूप से लक्षण नहीं दिये, संभवतः इसलिए कि ये चारों अपने नामों से ही इतने स्पष्ट हैं कि पृथक् व्याख्या की अपेक्षा नहीं रखते। इस पर इनके उदाहरण भी इतने स्पष्ट हैं कि किसी शका के लिए स्थान नहीं रह जाता। इसके साथ ही साथ यह भी उल्लेखनीय है कि उन्होंने अत्यन्त प्रातुरी से नायक-नायिका—दोनों को ही आश्रय रूप में प्रस्तुत कर इनमें आलम्बनरक की स्थापना कर दी है।

आलम्बन और आश्रय के पदवात् विभाव का दूसरा अंग आता है—उद्दीपन। इसकी परिसीमा के अन्तर्गत एक ओर मानवेतर जड़-पदार्थ तथा दूसरी ओर सखी और दूती को रखा जाता है। इनमें जड़-पदार्थ तो आश्रय के चित्त में विकार उत्पन्न कर—घनान् स्नायुमण्डल को प्रभावित कर और सखी और दूती अपनी उक्तियों अथवा कर्म के द्वारा उसकी 'रति' को उन्नत करती हैं। काव्य-शास्त्र में सखी के कर्म—मडन, निधा, उपालम्भ और परिहास तथा दूती का कर्म आश्रय के सदेश को आलम्बन तक पहुँचाना बड़ा गम्भीर है। मतिराम ने इन सबका वर्णन भानुदत्त की

‘रसमंजरी’ से ग्रहण कर<sup>१</sup> अत्यन्त मनोयोग और विस्तार से किया है तथा उदाहरण भी ऐसे दिये हैं जो विवेचन की दृष्टि से किसी प्रकार सदोष नहीं कहे जा सकते। पर ‘उद्दीपन’ का लक्षण अवश्य ही ऐसा है, जिसके औचित्य पर शका की जा सकती है। देखिये—

चन्द्र कमल चन्दन अमर श्रुतु यन वाग बिहार ।

उद्दीपन शृंगार के। जे उज्ज्वल संभार ॥२८४॥

(रसराज)

इसमें चन्दन आदि कतिपय पदार्थों को शृंगार रस के उद्दीपन कहा गया है। उद्दीपन क्या है ? इस प्रश्न का उत्तर यह दिया जा सकता है कि पाठक को इसके सम्बन्ध में पूर्ण ज्ञान है, यह मानकर मतिराम चले हैं, इसीलिए शृंगार रस के अन्तर्गत मानेवाली उद्दीपन-सामग्री का उन्होंने उल्लेख किया है। तब प्रश्न उठता है कि क्या इतने उपकरण ही शृंगार रस के उद्दीपन हैं, इनके प्रतिरिक्त और नहीं ? इसका उत्तर यद्यपि यह होगा कि अन्य पदार्थ भी हो सकते हैं पर मतिराम इसका क्या उत्तर देते यह नहीं कहा जा सकता। उनका यह लक्षण न तो रसतरंगिणीकार के इस लक्षण का—

श्रुतुमात्रालंकारं प्रियजनगान्धर्वकाव्यसेवाभिः ।

उपवनगमनविहारः शृंगाररसः समुद्भवति ॥२॥

—वही ‘रसतरंगिणी’, द्वितीय तरंग ।

अनुवाद मात्र है और न किसी अन्य स्थान से ही ग्रहण किया गया है। सम्भवतः उन्होंने ऐसा कविसमय के आधार पर कर दिया है। ऐसे ही उद्दीपन-भेद सम्बन्धी एक लक्षण और है—

सखी वृत्तिषा जानिये उद्दीपन के भेद ।

नायक अथ नायिका को हरे विरह को खेर ॥२८७॥

(रसराज)

१. तुलना के लिए देखिये—

जा तिय सौं नहि नायका कछु दिपावे बात ।

तासौं बरनत कह सखी सब कबि मति प्रयदात ॥२८८॥

मंडन अथ शिक्षा करन उगातम्भ परिहास ।

काज सखी के जानियो घौरी बुद्धि-बितात ॥२८९॥

निपुन वृत्तता में सदा बूनी ताहि बलान । (२९६)

(रसराज)

दे० विद्यासविधामकारिणी पादार्वाधारिणी सखी । अस्या मण्डनोपात्मभ  
प्रियापरिहासप्रभृतीनि कर्मारि । वृत्त्यव्यापारपारंगमा वृत्ती ॥

—वही ‘रसमंजरी’, पृ० १६२-६३ ।

यहाँ सखी और दूती को उद्दीपन के भेद कहा गया है, जो शास्त्रीय दृष्टि से सर्वथा उचित है। परन्तु प्रश्न यह उठता है कि चन्दनादि पदार्थों के साथ ही उपयुक्त बोहे में इनका उल्लेख क्यों नहीं किया गया और उद्दीपन के भेद बताते समय इन पदार्थों को सखी और दूती के साथ क्यों विस्मृत कर डाला ? यह ठीक है कि वह पदार्थों तथा सखी और दूती को एक वर्ग में नहीं रखा जा सकता, पर इसका उल्लेख तो उद्दीपन सभारो में होना ही चाहिए था।

साहित्यदर्पणकार ने ओचित्यभेद से दूती के तीन भेद माने हैं—उत्तमा, मध्यमा और अधमा<sup>१</sup>। इनका वर्णन भानुदत्त ने न तो 'रसमञ्जरी' में किया है और न 'रसतरंगिणी' में<sup>२</sup> ही ; किन्तु मतिराम ने इन तीनों भेदों को अत्यन्त आग्रह के साथ ग्रहण किया है तथा साहित्यदर्पणकार के 'ओचित्य' शब्द का अर्थ वचनों तक सीमित मानते हुए लक्षण-उदाहरण इस प्रकार दिये हैं—

मोहै जो मूढु बोलि कं मधुर बचन अभिराम ।

साहि कहत कविराज है उत्तम दूती नाम ॥३००॥

जा दिन तँ देखे 'मतिराम' तुम ता दिन तँ

बड़ो रहै मुसकानि बाके जियराई पर ।

भावत न भोजन बनावत न आभरन

हेतु न करत सुधानिधि सियराई पर ॥

सखी उठि देखी बड़े भाग है तिहारै अब

राखी धरि राधिके कन्हारी हियराई पर ।

दूती दुठि छाई देह आई बुझराई बिय

राई सोनु बारिण तिषा की पियराई पर ॥३०१॥

काहु बचन हित के कहै बोले अहित कलक ।

मध्यम दूती कहत है तासौ सुकवि अधूक ॥३०२॥

हरन परे न भूमि बिहरी सहारि जहाँ

फूले-फूले फूलनि बिद्यामो परजक है ।

भार के हरनि सुकुमारि चाह प्रंगनि में

करति न अंगराय कुकुम्ह को पंक है ॥

कवि 'मतिराम' देखि जातायन बोध आयो

धातप मलोन होत धवन मयंक है ।

कतं यह बाल साल साहिर बिजन आयो

बिजन बयारि सागे सचकत सक है ॥३०४॥

अधमा दूती जानिये बचन कहत सतराय ।

प्रग्यन को मत देखि कं बरनत सब कविराय ॥३०६॥

१. दे० एता अपि यथोचित्वाहुतमाधममध्यमाः ॥१३०॥

—वही 'साहित्यदर्पण', तृतीय परिच्छेद ।



वानत कषु न पं कहावत रतिराम  
 स्नात-स्नात द्रव्यो तिहारे यह देख है ।  
 कुरन को रोति है बु देख ऐसो और रेत  
 'मतिराम' चतुराई चतुर तिरु कहे ॥  
 बोसो ना नवेनी कषु बोत उत्तराम यह  
 मनसिज प्रोज को मुहानों कषु सेक है ।  
 बातन सुनत मनरात द्रव्यतात यात  
 सोई करि नैन बिहसोई है भई नेक है ॥३०॥  
 (रत्नाम्ब)

इन छन्दों से स्पष्ट है कि रत्नाम्बकार ने किसी भी प्रकार की त्रुटि नहीं की—लक्षणों के अनुसार ही उदाहरण दिये हैं। उनको 'मतिराम' सम्बन्धी उद्भावना के सम्बन्ध में जाहे मतभेद हो किन्तु जिस रूप में उन्होंने इसे प्रस्तुत किया है उसकी सराहना के लिए बाध्य होना ही पड़ता है।

अनुभाव—गृहार रत्न के अन्तर्गत भाष्य की वे सभी चेष्टाएँ अनुभाव कहलाती हैं, जो उसके भीतर उद्बुद्ध 'रति' भाव का प्रकट करें। कटाक्ष, प्रविवेचन, स्मृति, मानस आदि इनके अनेक भेद किये जा सकते हैं। मतिराम ने भी अनुभाव का यही लक्षण दिया है—

जितते चित्त रति भाव को प्राप्ति अनुभव होय ।  
 रस सिंगार अनुभाव तिहि बरनत कवि सब कोय ॥३०॥  
 लोचन बचन प्रसाद मनु हास भाव प्रति मोद ।  
 इनते प्रगटत भाव रति बरनहि मुकवि बिनोर ॥३१॥

(रत्नाम्ब)

यहाँ अनुभावों के नाम न देकर उन घटीयत्वों का उल्लेख किया गया है, जिनके संचालन से अनुभावों को देखा जा सकता है। इनके साथ ही 'रति' और 'मोद' जैसे भावों का भी कथन है—'स्मृति' का किंचित् स्फुरन दिया गया है। इस प्रकार कहा जा सकता है कि 'रति' को व्यक्त करने वाली अत्यन्त ही सूक्ष्म चेष्टाएँ इस लक्षण में समाविष्ट हो जाती हैं। किन्तु इसके लिए मतिराम को केवल इतना ही श्रेय दिया जा सकता है कि उन्होंने 'रत्नरत्नगो' के—'अन्तर्गतप्रसाद स्मितमधुरवचनप्रमोदस्व'—लक्षण का सही अनुवाद कर दिया है।

कभी-कभी आश्रय जब किसी कारणात्मक अन्ते में उद्बुद्ध 'रति' भाव को शारीरिक चेष्टाओं द्वारा व्यक्त नहीं करता तो स्वभावतः उसके स्फुरन पर इसका प्रभाव पड़ना धारम्भ हो जाता है, जिसके अन्तस्वरूप स्वेद आदि के रूप में उसके धरोर पर विभिन्न प्रकार की आन्तरिक प्रक्रियाएँ दृष्टिगोचर होती हैं। भाषायों ने इनको शारीरिक भाव कहा है तथा इनकी गणना भी अनुभावों में ही की है। मतिराम

१. दे० सारमात्रोद्भवत्वात्ते भिन्ना अप्यनुभावतः । (१३५)।

—वही 'साहित्यदर्पण' टीका परिच्छेद ।

ने भी इनको अनुभाव स्वीकार करते हुए अनुभावों की उपरि लिखित सूची में समा-  
विष्ट किया है—

ते अनुभावं भानियो जे हैं सात्त्विक भाव ।  
रसप्रपञ्चनि अवलोकि के बरनत सब कविराम ॥३१३॥  
स्तंभ स्वेद रोमांच सुर-भंग कंप बवंर्ण ।  
धाम्नी धौरी प्रलप कहि छाठौ प्रपञ्चि वरुण ॥३१४॥

(रसराज)

‘रसराज’ में इन छाठों सात्त्विक भावों का वर्णन विस्तार और मनोयोग के साथ किया गया है। किन्तु ‘साहित्यदर्पण’ के आधार पर होने के कारण इनके लक्षणों में ‘रति’ भाव के प्रतिरिक्त अन्य स्थायी-भावों का भी समावेश है—यद्यपि उदाहरण विगुड शृंगारिक ही है। उदाहरण के लिए ‘कम्प’ का लक्षण और उसका उदाहरण ही देखिये—

क्रोध हर्ष भय आदि ते परपरान्ति जो देह ।  
ताहि कंप यो कहत हैं कवि कोविद मति नेह ॥३२७॥  
धन्वमुज्ज्वल अरविन्द की जालनि गुँदल कंप अनूप सुधार्यो ।  
काम सकृप तहाँ ‘मतिराम’ अनंद सौ नंदकुमार पधार्यो ॥  
देलत कंप छुटयो तिम के तन यो चतुराई का बोल उचार्यो ।  
सीरे सरोज सगे सजनी कर काँपतु जातु न हार संवार्यो ॥३२८॥

(रसराज)

यहाँ कम्प का कारण क्रोध, हर्ष, भय आदि को कहा गया है—‘रति’ का स्पष्ट उल्लेख नहीं हुआ, पर ‘हर्ष’ और ‘आदि’ शब्दों से इसका आभास मिल जाता है। इसमें सन्देह नहीं कि सभी रसों में यही सात्त्विक भाव हुआ करते हैं; फिर भी शृंगार रस-विवेचन करते समय लक्षणकार को उसी के आधार पर देना चाहिए था। शास्त्रीय दृष्टि से इन लक्षणों में चाहे दोष न हो, पर विषय-विवेचन की दृष्टि से तो मानना ही होगा।

संचारी—शृंगार रस में संचारी-भाव स्थायी-भाव—‘रति’—को पुष्ट करते हैं। इनकी संख्या ३३ है। साहित्यिक-भावों के समान ही इनमें से किसी के सम्बन्ध में यह नहीं कहा जा सकता कि अनुक रस में कौनसा संचारी नहीं भा सकता। बीर रस के शास्त्रीय-विवेचन के प्रसंग में इस पर पर्याप्त प्रकाश डाला जा चुका है। ऐसी दशा में यह कहना असंगत नहीं कि शृंगार रस में ये सभी संचारी भाव भा सकते हैं। संस्कृत-नाट्य-शास्त्र में इनके विवेचन को पर्याप्त महत्त्व दिया गया है। पर रसराजकार ने इनका लक्षण तक नहीं दिया; विवेचन करना दूर की बात है। इसका कारण तो मतिराम ही बता सकते थे; पर उनके विवेचन के आधार-ग्रंथों में से ‘रसमञ्जरी’ को देखने पर ज्ञात होता है कि इसमें संचारियों का उल्लेख नहीं हुआ और यह इसलिए क्योंकि इसके लेखक ने ‘रसतरंगिणी’ में इनका विस्तृत वर्णन कर दिया है। मतिराम ने संभवतः इसीलिए इनका वर्णन करना अर्थ समझा था। किन्तु

फिर भी यह आश्चर्य की बात है कि जहाँ वे अनेक स्थलों पर 'साहित्यदर्पण' और 'रसतरंगिणी' का सहारा लेते रहे हैं, वहाँ इस प्रसंग में 'रसमञ्जरी' तक ही उन्होंने अपनी दृष्टि सीमित क्यों रखी ?

### शृंगार रस के भेद

शृंगार रस के दो भेद हैं—एक संयोग अथवा संयोग और दूसरा विप्रलम्भ अथवा वियोग। संयोग-शृंगार में आत्मम्बन और आश्रय—दोनों ही पारस्परिक संबन्ध से आनन्द की प्राप्ति करते हैं, जबकि विप्रलम्भ में दोनों में से एक अथवा दोनों ही मन के अनुकूल न होने पर (चाहे वे शरीर से निकट ही हों) एक विशेष प्रकार के अभाव-जन्य कष्ट का अनुभव करते हैं। मतिराम ने 'रसतरंगिणी' के समान ही<sup>१</sup> इन दोनों के लक्षणों में अमनः आनन्द की स्थिति और उसके अभाव का उल्लेख किया है, जो वस्तुतः काव्य-शास्त्र के अनुकूल ही है; देखिये—

प्रमुदित नायक नायिका जिहि मिलाप में होत ।

सो संयोग शिगार कहि बरनत मुमति उदोत ॥३४४॥

प्यारी पीव मिलाप बिनु होत नहीं आनन्द ॥

सो वियोग शृंगार कहि बरनत सब कबि धुन्द ॥३८०॥

(रसराज)

शृंगार रस के इन भेदों के भी आगे उपभेद किये गये हैं। संयोग-शृंगार के स्पर्शन, चुम्बन, रति-क्रीड़ा आदि अनेक भेद हैं। पर आचार्यों ने इनका विवेचन नहीं किया। मतिराम ने भी इसलिए इसके विवेचन को चलता कर दिया है, यद्यपि जो दो उदाहरण—एक रति-श्रीढ़ा का और दूसरा स्पर्शन का<sup>२</sup>—इन्होंने दिये हैं, उनसे यह स्पष्ट ही है कि संयोग-शृंगार के सभी भेदों के विषय में वे परिचित अवश्य थे।

निवेदन किया जा चुका है कि स्त्री-मुख में निमग्नतः पारस्परिक आकर्षण हुआ करता है। यही कारण है कि जब वे मिलते हैं तो इनमें स्वाभावतः काम का भाव जागृत हो जाता है। काव्य-शास्त्र में इसी का वर्णन 'भाव' कहलाता है। इस भाव के जागृत होते ही शरीर में जब कतिपय स्वाभाविक चोटियाँ आरम्भ हो जाती हैं तो उन्हें 'हाव' कह दिया जाता है, एवं जब ये अत्यन्त स्पष्ट रूप में प्रकट होती हैं तो 'हैला' कहलाती हैं। किन्तु यहाँ यह कह देना असंगत नहीं कि इन तीनों में 'हाव'

१. दे० संयोग—तत्र वर्धनस्पर्शनसंलापादिभिरितरेतरमनुभूयमानं मुखं परस्परसंयोगेनोत्पद्यमान आनन्दो वा संयोगः ।

विप्रलम्भ—युनोऽप्यन्य मुवितानां पचेन्द्रियाणां सम्बन्धाभावोऽभीष्टा-प्राप्तिर्वा विप्रलम्भः ।

—वही 'रसतरंगिणी'—पृष्ठ ८१ ।

२. दे० 'रसराज', बृन्द संख्या ३४१-४६ ।

का ही अधिक महत्व होता है। बात यह है कि 'भाव' हृदय-प्रदेश तक सीमित होने के कारण आकर्षण की वस्तु नहीं हो पाता—इसका दर्शन भी अधिक चमत्कारक नहीं होता ; जबकि 'हेला' को अनुभावों की सीमा से पृथक् करना कठिन हो जाता है। 'हाव' अपने आपमें इतने सहज-सुन्दर होते हैं कि संयोग-शृंगार में प्रायः उद्दीपन का कार्य करते हैं। स्त्रियों में इनका होना और भी चमत्कारक होता है। सम्भवतः मतिराम ने इसीलिए केवल इनको ही अपने विवेचन के आधार-ग्रन्थों से ग्रहण किया है।

आचार्यों ने हावों की सख्या दस स्वीकार की है—लीला, विलास, विच्छित्ति, विभ्रम, किलकिचित, मोट्टायित, कुट्टमित, विव्वोक, ललित और विहृत। अपने प्रिय के वचन, गमन आदि का अनुकरण (नकल) करना 'लीला' हाव है। बाणी, नेत्र आदि में वैशिष्ट्य का आगमन 'विलास' हाव तथा यस्माभरणों की न्यूनता होने पर भी सौन्दर्य में वृद्धि होना 'विच्छित्ति' हाव है। हठबडी के कारण यस्माभरणों को उपयुक्त स्थानों पर न पहनना 'विभ्रम' हाव और एक साथ हर्ष, क्रोध, गर्व, प्रभिलाषा, श्रम आदि को प्रकट करना 'किलकिचित' हाव कहलाता है। 'मोट्टायित' हाव में मिलन अथवा दर्शन की इच्छा की अभिव्यक्ति होती है, पर यह दूसरी पर प्रकट नहीं हो पाती। भीतर मुख प्राप्त करते हुए भी बाहर से दुःख प्रकट करना 'कुट्टमित' हाव तथा अपने इष्ट का सर्व आदि के कारण घनादर करना 'विव्वोक' हाव कहलाता है। 'ललित' हाव वहाँ होता है जहाँ कोमल तथा स्निग्ध प्रकार से शर्णों का विन्यास किया गया हो, जबकि 'विहृत' हाव में निकट होने पर भी खज्जा आदि के कारण उसके संस्पर्श की इच्छा पूर्ण नहीं हो पाती। मतिराम ने अपने 'रसराज' में 'हाव' का लक्षण तथा इसके दस प्रकारों का विवेचन 'साहित्यदर्पण' और 'रसतरंगिणी' के अनुकूल ही किया है। किसी भी लक्षण अथवा उदाहरण में त्रुटि नहीं—सिवाय 'कुट्टमित' हाव के लक्षण के जिसमें वे सुख और दुःख को एक धरातल पर ले आये हैं। देखिये—

इहा दुख अथ सुख की प्रकट करे जहँ बाव ।

परम ललित यह भाव है होत कुट्टमित नाम ॥३६८॥

(रसराज)

इसमें उन्हें कहना तो यह चाहिए था कि सुख-प्राप्ति होते हुए भी उसमें दुःख की अभिव्यक्ति का नाम 'कुट्टमित' हाव है, पर कह गये हैं यह कि इसमें सुख और दुःख दोनों (एक साथ) प्रकट होते हैं। वास्तव में इसमें दुःख ही प्रकट होता है, सुख तो वह भीतर से अनुभव करती है। इस दोष का प्रसालन बैसे इसके उदाहरण से हो जाता है, क्योंकि वह अपने आपमें अत्यन्त स्पष्ट है। साधारणतः इस प्रकार की त्रुटियाँ भाषा के कारण हो जाती हैं, कवि के भ्रम के कारण नहीं।

जहाँ तक विप्रलम्भ-शृंगार का सम्बन्ध है, 'साहित्यदर्पण' के अन्तर्गत इसके चार भेद स्वीकार किये गए हैं। ये हैं—पूर्वराग, मान, प्रयास और करण। इनमें

मालम्बन के सौन्दर्य आदि गुणों के श्रवण अथवा दर्शन से उसके प्रति अनुरक्त आश्रय की दशा का नाम 'पूर्वराग' है, जो मिलन से पूर्व होती है। 'मान' उस दशा का नाम है जब मालम्बन और आश्रय में से एक अथवा दोनों ही एक-दूसरे पर कोप कर रहे हो। किसी कारणवश मालम्बन के अन्य देश में चले जाने से आश्रय की स्थिति को प्रवास-विप्रलम्भ कहते हैं। मालम्बन के नाश के फलस्वरूप जब आश्रय शोक-विह्वल हो, पर मिलन की आशा बनी रहे, तब उसकी इस दशा को 'कहण'-विप्रलम्भ कहा जाता है। मतिराम ने इन चारों में से केवल तीन को ही स्वीकार किया है—

कहि पूरव अनुराग अरु मान प्रवास बिचारि।

रस तिगार बियोग के तीन भेद निरधारि ॥३८१॥

(रसराज)

कहण-विप्रलम्भ को उन्होंने ग्रहण नहीं किया। इसका कारण तो वे नहीं देते, यतः अनुमान से यही कहा जा सकता है कि वे इसे कहण रस में पृथक् न मानते होंगे, क्योंकि आपाततः दोनों में ही दृष्ट का नाश तथा आश्रय में उसके प्रति 'रति' भाव तो रहता ही है। यह भी हो सकता है कि उन्होंने इस मान्यता द्वारा अपनी मौलिकता दर्शाने का प्रयास किया हो।

अस्तु, विप्रलम्भ-शृंगार के दोष तीन भेदों में केवल 'पूर्वराग' और 'प्रवास' के लक्षण ही मतिराम ने ऐसे दिये हैं जो काम्य-शास्त्र की दृष्टि से सगत हैं। 'मान' का इन्होंने लक्षण नहीं दिया; जबकि 'रसमंजरी' में स्पष्टतः इसके सम्बन्ध में कहा गया है कि अपने प्रिय को उसके अपराध का बोध कराने वाली नायिका की चेष्टा 'मान' कहलाती है<sup>१</sup>। सम्भवतः इन्होंने इसका (मान का) लक्षण पृथक् रूप से देना इसलिए उचित नहीं समझा क्योंकि आगे इसके भेदों से सब बात स्पष्ट हो जाती है। 'मान' के इन्होंने तीन भेद—तपु, मध्यम और गुह स्वीकार किये हैं :

मान कहत हैं तीन बिधि तपु मध्यम गुह नाम।

तिनके भेद बनाय कैं बरने कवि 'मतिराम' ॥३८५॥

(रसराज)

इन तीनों के लक्षण इन्होंने 'रसमंजरी' के आधार पर ही दिये हैं, देखिये—

और बात कौं लखत जहें सब कंत लौं बात।

बरनत हैं तपुमान सो छूटत तब कहि क्वाप्त ॥३८६॥

पिय भुल औरहि नारि को सुन नाँव जब नारि।

होत मान मध्यम तहाँ बरनत सुकवि बिचारि ॥३८६॥

१. दे० त्रियापराधसूचिका चेष्टा मानः।

—यही 'रसमंजरी', पृ० = ३।

बोहत और तिथान सों पिय की देखे मान ।

हात तहाँ गुह मान सो बरनत कवि 'मतिराम' ॥३६२॥

(रसराज)

अपरस्त्रीदर्शनादिजन्मा लघुः, गोप्रसूतनादिजन्मा मध्यमः, अपरस्त्रीसंगजन्मा गुरुः ।

—बही 'रसमंजरी', पृ० ८४ ।

साहित्यदर्पणकार ने 'मान' के दो भेद कहे हैं—प्रणयमान और ईर्ष्यामान । इनमें बिना किसी कारण के कुपित होना 'प्रणयमान' कहलाता है । स्वप्न में अन्य-स्त्री के सम्बन्ध में बड़बड़ाने अथवा नायक के चरित्र पर अन्य-स्त्री के साथ की गई रसि के चिह्न देखने या मनजाने ही उसके मुख से किसी अन्य-स्त्री का नामोच्चारण हो जाने से 'ईर्ष्यामान' होता है । यह स्त्रियों को ही होता है—पुरुषों को नहीं । उपर्युक्त लक्षणों से स्पष्ट हो है कि मतिराम ने केवल 'ईर्ष्यामान' को ही ग्रहण किया है । प्रश्न उठता है कि उन्होंने 'प्रणयमान' को क्यों नहीं ग्रहण किया ? इसके उत्तर में यही कहा जा सकता है कि भानुदत्त ने इसका उल्लेख अपने उक्त दोनों ग्रन्थों में से किसी में भी नहीं किया है, जो कि इनके विवेचन के मूल आधार हैं । दूसरे, बिना किसी कारण के कुपित होना एक प्रकार की चुहलबाजी है, जिसे गम्भीर प्र  
का स्पष्ट . . . . . : . . . . . किया है ।

अभिज्ञाप, चिन्ता, स्मृति, गुणकथन, . . . . . डता और मरण । प्रिय से मिलन की इच्छा का नाम 'अभिज्ञाप' है और इसका अंत के उपार्यों की खोज करना 'चिन्ता' कहलाता है । 'स्मृति' और 'गुणकथन' क्रमशः प्रिय के क्रिया-व्यापारों आदि का स्मरण तथा उसके कथादि गुणों का कथन करना है । 'उद्देश' में आश्रय को कुछ भी मञ्जरा नहीं लगता, जबकि उद्देश-तन के विवेक न रहने को 'उद्माद' कहते हैं । चित्त-विशेष के कारण घटपटी बातें करने को 'प्रमाप' कहा जाता है । दीर्घस्वात, पाण्डुता आदि 'व्याधि' तथा अर्थों की चेष्टा-गुण्यता 'जड़ता' कहलाती है । आश्रय की मृत्यु को 'मरण' की संज्ञा दी जाती है । मतिराम ने इनमें से केवल नौ दशाधों को ही स्वीकार किया है—

होत बियोग सितार में प्रकटवशा नब जानि ।

प्रथम कहे अभिज्ञाप पुनि चिन्ता स्मृति बखानि ॥३६८॥

१. दे० द्वयोः प्रणयमानः स्वात्प्रमोदे सुमहत्स्यपि ॥ (१६८)

प्रेमणः कुटिलगामित्वात्कोपो यः कारणं बिना । (१६९)

—बही, 'साहित्यदर्पण', तृतीय परिच्छेद ।

२. दे० पत्युरग्नयन्त्रियासने वृष्टेऽपानुमिते धृते ॥१६९॥

ईर्ष्यामानो भवेत्स्त्रीणां तत्र त्वनुमितिसिन्धवा ।

उत्स्यन्नावित भोगांकमोयस्तत्तनसंभवा ॥२००॥

—बही, 'साहित्यदर्पण', तृतीय परिच्छेद ।

गुन बर्नन उद्बेग पुनि कहि प्रताप उम्माद ।

आधि बहुरि बड़ता कहत कवि कोविद प्रविवाद ॥३६६॥

(सरराज)

इससे स्पष्ट है कि उन्होंने 'भररा' नामक दशम दशा को ग्रहण नहीं किया । यह उनका अपनी मौलिकता दर्शाने का प्रयत्न कहा जा सकता है क्योंकि इन दशा का प्रोचित्व किसी भी प्रकार दृष्टीकार नहीं किया जा सकता । वैसे यहाँ 'ग्रहण कवि कोविद प्रविवाद' ने यह निष्कर्ष निकाल लेना कठिन नहीं कि उनके समकालीनों में 'भररा' के विषय में मतभेद रहा होगा (यद्यपि इस प्रकार का मत अभी तक उपलब्ध रीति-ग्रन्थों में देखने को नहीं आया), क्योंकि इन लोगों के विचार में मूल्य की दशा को प्राप्त होने पर आश्रय में 'रति' भाव का प्रभाव हो जाता है, जिसके फलस्वरूप गूगार रस का परिपाक नहीं हो पाता ; प्रत्यक्ष इन्होंने इस प्रकार के किसी विवाद में पड़ना उचित न समझकर संयमान्य नव-दशाओं का उल्लेख करना ही ठीक समझा होगा ।

जहाँ तक इन नव-कामदशाओं के विवेचन का प्रश्न है, मतिराम ने इनमें सभी के लक्षण रसमञ्जरीकार से ही ग्रहण किए हैं और प्रायः ये सभी गुड कहे जा सकते हैं—केवल 'चिन्ता' का लक्षण मूल संस्कृत लक्षण का स्वच्छ अनुवाद न हो सकने के कारण थोड़ा सा घस्पष्ट हो गया है, देखिए—

वरसन मुख की भावना करे चित्त की चाह ।

चिन्ता तासों कहत हूँ जे प्रबोन रस-नाह ॥४०३॥

(सरराज)

सन्दर्शनसन्तोषयोः प्रकारजिज्ञासा चिन्ता ।

—वही, 'रसमञ्जरी', पृ० २०२ ।

इन दोनों लक्षणों से स्पष्ट है कि रसमञ्जरीकार आश्रय की उस प्रवृत्ति को 'चिन्ता' मानते हैं जबकि वह अपने दृष्ट के धवलोकन से सुख प्राप्त करने के लिए विशेष उपाय करे और मतिराम 'अभिनाया' के उद्देश्य उसके चित्त में अपने प्रिय के दर्शन-मुख की चिन्तना को 'चिन्ता' कहते हैं । कहना न होगा कि मतिराम के लक्षणगत 'भावना' शब्द का प्रयोग ही अपने आपमें इसे घस्पष्ट बना रहा है, अन्यथा यह 'रसमञ्जरी' के उक्त लक्षण से पूरक नहीं । हो सकता है कि यह मूल संस्कृत लक्षण के 'जिज्ञासा' शब्द (सोच करना) का ही अनुवाद हो, क्योंकि इस दशा के उदाहरणस्वरूप जो दो छन्द उन्होंने उद्धृत किए हैं, उनमें भानुदत्त का उक्त लक्षण ही पढ़ता है, देखिये—

जंघे धकेली महावन बीच तहाँ 'मतिराम' धकेलीई धावं ।

आपने आनन चन्द की आदिनी सो पहिलें तन ताप धुभावं ॥

कूल कसिरी के कुंज मंजुल मोठे आसोस बं बोस सुनावं ।

ज्यों हँसि हेरि तियो हियरो हरि त्यों हँसि के हियरे हरि सावं ।

काबु कहा कुलकानि सौ लोक लाज किन जाय ।

कुंज बिहारी कुंज में कहुँ मिलै मुसकाय ॥४०५॥

(रसराम)

इन दोनों ही छन्दों में नायिका का अपने प्रिय से मिलने के उपाय का वर्णन है। वह समाजिक बन्धनों के कारण अपने घर पर तो उससे मिल नहीं सकती, भ्रतएव धमुना के एकान्त कुँजों में जबकि वह भकेला ही भावा हो, उससे मिलने की मुक्ति सोचती है। कहने की आवश्यकता नहीं कि मुक्ति अपने आपमें इतनी स्पष्ट है कि उपर्युक्त लक्षणगत 'भावना' शब्द का अर्थ भानुदत्त के 'जिज्ञासा' शब्द का अनुवाद मानने के लिए बाध्य होना पड़ता है।

इस प्रकार की स्वच्छता मतिराम के गृहार रस-विवेचन सम्बन्धी उद्धरणों में प्रायः देखने को मिलती है और यही कारण है कि जहाँ उनके लक्षण स्पष्ट हैं, वहाँ उनके दोष का प्रक्षालन उनके उदाहरणों ने कर दिया है। परन्तु इसके प्रवाद भी इस प्रसंग में प्रस्तुत किये जा सकते हैं। 'अभिलाष' और 'प्रलाप'—इन दो काम दशासो के लक्षण अपने आपमें शुद्ध एवं स्वच्छ हैं, पर उनके उदाहरणों में यह बात नहीं आ पाई। देखिये—

### (१) अभिलाष—

ताहि कहत अभिलाष हूँ जो मिलाप की चाह ।

प्रेम कयन तैं जानिए बरनत सब कजिनाह ॥४००॥

मोर पक्षा 'मतिराम' किरोट, मनोहर मूरति सौं मनु संगी ।

कुंडल झोलनि गोत कपोलनि झोल सनेह के बोज से बंगी ॥

लगल बिलोचनि कीननि सौं मुसकाइ हत धदभाइ चितंगी ।

एक घरी घन से तन सौं झंझियान घनों घनसार सौं बंगी ॥४०१॥

मो मन मुक सौं उड़ि गयो अब क्यों हूँ न पराय ।

बसि मोहन बन माल में रहो बनाउ बनाय ॥४०२॥

(रसराम)

लक्षण के कथनानुसार इष्ट से मिलने की इच्छा का नाम 'अभिलाष' है, जिसका घोष आश्रय द्वारा अपने प्रेम-कयन से होता है। परन्तु इसके दोनों उदाहरणों में न तो स्पष्टतः नायिका नायक के प्रति अपने प्रेम का कयन हो कर रही है और न इससे उसके साथ उसकी मिलन की इच्छा ही व्यक्त हो रही है। इसी प्रकार—

### (२) प्रलाप—

उतकठा ते कहत हूँ जहाँ मोहमय बन ।

बरनत तहाँ प्रलाप हूँ जे प्रनीन रस ऐन ॥४१५॥

कहियो सबैतो प्रानध्वारी को गमन कीनी

बिक्रम बितास जे वे आपने परस के ।



चन्द कर-बरछीन छेदि-छेदि हार्यो, तोर  
 तोछन मनोज के कछुक करि न सके ॥  
 कबि 'मतिराम' ये कुतिस-कैसे घाय क्यों हू  
 गनत न कोकिल की कूकन के कसके ।  
 कैसे दरकतु मेरो उर सदा सहि रह्यो  
 तेरे कुच निपट कठोरान के मसके ॥४१६॥  
 बिकल लाल कौ बाल तू क्यों न बिलोकति भानि ।  
 बोल कोकिलनि सौ कहै बोल तिहारे जानि ॥४१७॥  
 (रसराज)

यहाँ लक्षण में प्रिय-मिलन की उत्कठा के फलस्वरूप (चित्त में विक्षेप आ जाने से) मोहमय बाव्य कहने को प्रलाप कहा गया है। परन्तु उदाहरणों में से एक भी इसके अनुकूल बँठता दृष्टिगत नहीं होता। प्रथम छन्द में नायक का यह कथन कि मेरा हृदय नायिका के कठोर कुचों से टकराने के कारण इतना कठोर हो गया है कि चन्द्रकिरणों रूपी बरछियाँ तथा कोयलों की कूक रूपी वषट् की अनेक चोटों को भी सहन कर गया, साधारण बोलचाल में प्रलाप चाहे कहा जाय पर काव्य की भाषा में नहीं, क्योंकि इस प्रकार की आलंकारिक विचित्र उक्तियों इसमें प्रायः हुमा ही करती हैं। ऐसे ही द्वितीय छन्द में नायक का चित्त-विक्षेप के कारण कोयल की कूक को ही अपनी प्रेयसी के बोल समझना और उससे बातें करना, उसकी 'उन्माद' दशा को अधिक प्रकट करता है—'प्रलाप' को नहीं। 'उन्माद' में आश्रय को जड़-चेतन का विवेक नहीं रहता। इसमें भी नायक की यही दशा है—वह कोयल की कूक और अपनी प्रेयसी की वाणी में विवेक नहीं कर पा रहा, तभी तो उससे बातें करने लगता है।

### शृंगार का रसराजत्व

संस्कृत-काव्य-शास्त्र के अन्तर्गत शृंगार रस की श्रेष्ठता किसी विशेषण द्वारा व्यक्त नहीं की गई, यद्यपि इसकी उन विशेषताओं का उल्लेख प्रायः भरत के समय से ही होता चला आ रहा है, जो अप्रत्यक्ष रूप से इसे अन्य काव्य-रसों की अपेक्षा उच्च भासन पर प्रतिष्ठित कर देती हैं। स्वयं नाट्यशास्त्रकार ने यह कहकर कि इस समार में जो कुछ पवित्र और दर्शनीय है, उसकी उपमा शृंगार से दी जाती है<sup>१</sup>, स्पष्टतः इसकी सर्वाधिक प्रभावोत्पादकता की स्थापना कर दी है। इसी प्रकार छन्द का यह कथन कि शृंगार रस में आवाल-बूढ़—सभी मानव मोत-प्रोत होने के कारण,

१. दे० मरिचिन्तोके शुचि मेध्यमुज्ज्वलं दर्शनीयं वा तच्छृंगारेणोपमीयते ।

यस्तावदुज्ज्वलवेषः स शृंगारवानित्युच्यते ।

—वही 'नाट्यशास्त्र', चट्टवीं अध्याय, श्लो ४२वीं

इसकी-सी रस्यता अन्य काव्य-रसों में नहीं<sup>१</sup>, इसके प्रभाव-क्षेत्र की व्यापकता की घोषणा करता है। आनन्दवर्धन ने भी इसे सर्वाधिक मधुर और आह्लादक कहकर<sup>२</sup> अपने पूर्ववर्ती आचार्यों के कथन का समर्थन ही किया है। इमर केशव ने हिन्दी रीति काव्य में शृंगार को समस्त रसों का नायक कहा है<sup>३</sup>। मतिराम ने इन्हीं परम्परागत विशेषताओं के आधार पर शृंगार को स्पष्ट शब्दों में 'रसराज' कहा है, देखिये—

तासों रोञ्छत हैं सुकवि सो निगार रसराम ।

(रसराम)

इसमें 'रोञ्छत' शब्द शृंगार रस की प्रमद्विष्णुता का ही द्योतक है। ऐसी दशा में इनकी शृंगार रस-विषयक उक्ति को उद्भावना तो नहीं कहा जा सकता, क्योंकि इसका आधार मौलिक नहीं है, पर शृंगार को सर्वथा स्पष्ट रूप से 'रसराम' घोषित करने का श्रेय इन्हें अवश्य ही मिलना चाहिए।

### भूतार्थिकन

संक्षेप में मतिराम का शृंगार रस-सम्बन्धी विवेचन अपने आपमें इतना विस्तृत नहीं जितना कि केवल एक रस का ही विवेचन करने वाले आचार्य से प्रपेक्षित होता है। रस के स्थायी-भाव आदि का वर्णन किये बिना किसी विशेष रस का विवेचन आरम्भ करना वस्तुतः विषय की उत्तमता देता है। इस पर उनके विवेचन में शृंगार रस के भी कतिपय भगों को छोड़ दिया गया है, जैसे 'रति' का लक्षण, संचारी, कर्ण-विप्रलम्भ और 'मरण' नामक काम-दशा। इनमें से अन्तिम दो को तो उन्होंने स्पष्टतः स्वीकार नहीं किया जबकि प्रथम दो के विषय में वे मौन हो गये हैं। यदि उनकी ये मान्यताएँ ही थीं तो तर्क द्वारा इनकी स्थापना करते; पर ऐसा भी उन्होंने नहीं किया। इससे इनके सम्बन्ध में केवल अनुमान से ही काम चलाया जा सकता है, तथ्य क्या है, कुछ नहीं कह सकते। विवेचक का यह दोष होता है।

जहाँ तक मौलिक उद्भावनाओं का सम्बन्ध है; यो तो शृंगार रस के उक्त भगों का बहिष्कार भी तर्क के अभाव में मौलिक उद्भावना ही कहा जायगा; किन्तु इसके साथ दूती के भेदों का वर्णन ऐसा है जो मौलिकता की दृष्टि से परीक्षा के

१. दे० सर्वरसेभ्यः शृंगारस्य प्राधान्यं अधिकृतमिदुराह—

अनुसरति रसानां रस्यतामस्य नान्यः

सकलामिदमनेन

व्याप्तमावाप्तवृद्धम् । (३८)

—इही 'कल्याणकर', चौदहवीं शताब्दी

२. दे० शृंगार एव मधुरः परः प्रह्लादनो रसः । २।७

—'शून्यालोका' (आचार्य विश्वेश्वर की 'आलोका दोरिका' हिन्दी व्यख्या हृदि) —प्रथम संस्करण।

३. दे० सबको केशवदास हरि नामक है शृंगार ॥२६॥

(इही 'रसिक प्रिया'—प्रथम प्रकाश)

योग्य है। दूनी के तीनों भेदों का सकेत केवल साहित्यदर्पणकार ने किया है और इनका आधार औचित्य बताया है। मतिराम ने 'औचित्य' का जो अर्थ लगाया है वह उनकी अपनी उद्भावना ही है। बैसे इस अर्थ को उन्होंने नायिका के गुणानुसार भेदों—उत्तमा, मध्यमा और अधमा—के प्रकाश में ही ग्रहण किया है। अतएव इस उद्भावना के लिए—यद्यपि इसका कोई विशेष महत्व नहीं है—उन्हें ध्येय तो मिलना ही चाहिए।

रही बात विवेचन-जैसी की ; तो इसकी स्वच्छता के विषय में किसी प्रकार का संदेह न होना चाहिए। यद्यपि एकाग्र सङ्ग में संस्कृत-ग्रन्थों का अनुवाद करते समय दोष आ गया है, पर वह न तो उनका भ्रम है और न प्रमाद ही। वास्तव में यह दो भाषाओं—संस्कृत और ब्रज—की प्रकृति भिन्नता के कारण है। संस्कृत समास-प्रधान भाषा है और ब्रजभाषा व्यास-प्रधान। इसलिए ऐसे दोष स्वाभाविक ही हैं। फिर भी उन्होंने अपने लक्षणों में अत्यन्त सतर्कता से काम लिया है। यदि फिर भी इनमें अभाव रह गया है, तो उसे इनके उदाहरणों ने पूरा कर दिया है। वास्तव में ये रस-सिद्ध कवि पहले थे—लक्षणकार बाद में ; यही कारण है कि उदाहरण अपने आपमें इतने स्वच्छ बन पड़े हैं कि विवेचन में किसी प्रकार का दोष दृष्टिगोचर नहीं होता।

इस प्रकार कहा जा सकता है कि चाहे मतिराम ने शृंगार रस का पूरा विवेचन प्रस्तुत नहीं किया, पर जो कुछ किया है वह स्वच्छ है। इनकी उद्भावनाएँ ऐसी नहीं हैं जिन्हें विशेष महत्व दिया जा सके। परन्तु, उनका यह प्रयास विद्वानों की दृष्टि में चाहे नगण्य हो ; पर शृंगार रस के विद्यार्थी के लिए अपने आपमें सुबोध और स्वच्छ होने के कारण महत्वपूर्ण है। संस्कृत-ग्रन्थों से संकलित कर सुबोध ब्रजभाषा में इस विषय को प्रस्तुत कर देना क्या कम श्रेय की बात है ? इसके साथ उदाहरणों की सरसता उनके विवेचन का एक धतिरिक्त गुण हो जाती है।

### नायक-नायिका-भेद-विवेचन

नायक-नायिका यद्यपि शृंगार रस के विभाव-पक्ष के अन्तर्गत ही आ जाते हैं, पर क्योंकि रीतिकाल के अन्य कवियों के समान मतिराम ने भी इनका बर्णन विस्तार और मनोयोगपूर्वक किया है, अतएव उनके शृंगार रस-विवेचन से पूरक ही इन पर विचार करना उपयुक्त होगा।

### विवेचन का आधार

संस्कृत के अन्तर्गत नायक-नायिका-भेद-विवेचन यद्यपि भरत के 'नाट्यशास्त्र' और इसके पदचान् घनश्रव के 'दशरूपक' में अत्यन्त विशद रूप से हुआ है ; तथापि यह इतना समृद्ध नहीं जितना कि काव्य-शास्त्र के इतर ग्रंथों का है। इसका मुख्य कारण यह है कि इस विषय से सम्बद्ध कोई पुरातन सम्प्रदाय नहीं चला। आरम्भ में तो आचार्य इसे केवल नाटक का अंग ही स्वीकार करते रहे ; पर जब काव्य में रस—और इसमें भी शृंगार के महत्व की स्थापना होने लगी तो स्वभावतः इनमें से कविपद का ध्यान शृंगार रस के विभाव-पक्ष के इस अंग की ओर भी प्राकट्य हुआ।

इन आचार्यों में रुद्रभट्ट का नाम उल्लेखनीय है जिन्होंने सर्वप्रथम अपने 'शृंगार तिलक' में इस विषय को व्यवस्था धीर विधान दिया है। बाद में छेमेन्द्र, केतवमित्र, विश्वनाथ आदि ने भी इसमें रुचि दिखाई किन्तु इन सबके विवेचन का आधार मुख्यतः नाट्यशास्त्र के उपयुक्त दो ग्रन्थ ही रहे हैं—विश्वनाथ ने नायिका-भेद का किञ्चित् विस्तार भी किया है। विश्वनाथ के पश्चात् शृंगार रस के सक्षिप्त विवेचन के व्याज से नायक-नायिका-भेद के विस्तृत विवेचन की स्वतन्त्र परिपाटी भी दृष्टिगोचर होती है, जिसमें भानुदत्त का स्थान महत्वपूर्ण कहा जा सकता है। इन्होंने इस विषय में मौलिकता तो नहीं दर्शायी, पर अपने पूर्ववर्ती सभी आचार्यों के नायक-नायिका-भेद को ग्रहण करते हुए उसे अपनी 'रसमञ्जरी' में विस्तार, व्यवस्था धीर स्वच्छता के साथ प्रस्तुत किया है। हिन्दी के रीतिकालीन कवियों के नायक-नायिका-भेद-विवेचन का आधार यही ग्रन्थ रहा है—मतिराम का नायक-नायिका-भेद विवेचन भी मुख्यतः इसी ग्रन्थ पर आधारित है। किन्तु इसके साथ ही अपने शृंगार रस-विवेचन के समान विश्वनाथ के 'साहित्यदर्पण' का उपयोग करने में उन्होंने सकीर्ण नहीं किया।

पहले उनके नायिका-भेद-विवेचन पर विचार करते हैं, क्योंकि 'रसरत्न' का प्रथम विषय यही है।

### नायिका की परिभाषा

पीछे निवेदन किया जा चुका है कि स्त्री-मुख्य का पारस्परिक आकर्षण नैसर्गिक हुआ करता है। अतः यदि किसी भी पुरुष का किसी स्त्री के प्रति अनुराग हो जाना स्वाभाविक ही है। शृंगार रस के प्रसंग में यही नारी नायिका कहलाती है। मतिराम ने भी नायिका का लक्षण ऐसा ही दिया है—

उपजत जाहि बिलोकि कँ बित-बोध रति-भाव ।

ताहि बलानत नायका जे प्रवीन कबिराय ॥५॥

(रसरत्न)

किन्तु यहाँ प्रश्न किया जा सकता है कि 'रति-भाव' की जागृति कौनसे व्यक्ति में होती है—प्राथम्य में प्रयत्न सहृदय में ? इसका उत्तर मतिराम ने यद्यपि नहीं दिया, किन्तु उक्त लक्षण से पूर्व जो उन्होंने यह कहा है कि 'होत नायका नायकहि आलम्बित सिधार' (छन्द ४) उससे यह निष्कर्ष निकाल लेना सहज ही है कि इनका अभिप्राय प्राथम्य से ही रहा है—और यह सत्य भी है, कारण, सहृदय में तो प्राथम्य के माध्यम से ही 'रति' भाव जागृत होता है—आलम्बन को देखने मात्र से नहीं। इस प्रकार कहा जा सकता है कि रसरत्नकार का नायिका सम्बन्धी लक्षण प्रसंगत नहीं। इस लक्षण के लिए इन्हें इसलिए भी श्रेय मिलना चाहिये, क्योंकि इन्होंने यह किन्हीं संस्कृत-ग्रन्थ के आधार पर न देकर स्वतन्त्र रूप से इसकी उद्भावना की है—संस्कृत में तो नायिका के सम्बन्ध में इस प्रकार का लक्षण देखने की नहीं मिलता, यद्यपि आचार्यों का अभिप्राय प्रायः यही रहा है, जो कि उक्त लक्षण में व्यक्त है।

## नायिका-भेद

मानुदत्त मिश्र ने 'रसमञ्जरी' के अन्तर्गत अपने नायिका-भेद-वर्णन के आधार के सम्बन्ध में यद्यपि किसी प्रकार का उल्लेख नहीं किया तथापि इस विषय के विवेचन से यह स्पष्ट हो है कि स्थूलतः उन्होंने स्त्री के जीवन से सम्बद्ध विशिष्ट कारणों की दृष्टि में अवस्था रखा है। ये कारण हैं—कर्म, वय, मान, पति-प्रेम, दशा, अवस्था और प्रकृति। 'कर्म' के आधार पर उन्होंने नायिकाओं के तीन भेद किये हैं—स्वकीया, परकीया और सामान्या। यहाँ यह कह देना अनुचित न होगा कि 'कर्म' से उनका अभिप्राय व्यवसाय से न होकर स्त्री के समाज-धर्म से रहा है। जो स्त्री समाज की समस्त मर्यादाओं का पालन करती हुई, अपने साथ विधिपूर्वक विवाहित एक पुरुष से ही प्रेम करती है वह 'स्वकीया', जो समाज की मर्यादाओं का उल्लंघन करके पर-पुरुष से प्रेम करती है वह 'परकीया' और जो केवल धन के लिए किसी भी पुरुष के साथ प्रेम कर सकती है वह 'सामान्या' कहलाती है।

'वय' के आधार पर उन्होंने स्वकीया के तीन भेद किये हैं—मुग्धा, मध्या और प्रौढ़ा (प्रगल्भा)। मुग्धा वह स्त्री है जिसके शरीर में यौवन और काम के संचार का आरम्भ ही होता है। मध्या में काम अपेक्षाकृत अधिक होता है, पर साथ में उसनी लज्जा भी होती है। एव प्रौढ़ा में लज्जा की अपेक्षा काम की मात्रा अधिक होती है—वह समस्त काम-कलाओं में (केवल अपने पति के साथ ही) पारंगत होती है। भागे इन तीनों के भी अवान्तर भेद हैं। अपने यौवन के आगमन का बोध होने पर मुग्धा 'ज्ञात यौवना' और न होने पर 'अज्ञात यौवना' कहलाती ही है, साथ में यदि वह अपने पति से भय खाती है तो 'नवीढ़ा' और यदि उसे उसके प्रति किञ्चित् विरवास होने लगता है तो 'विश्रम्भनवीढ़ा' कही जाती है। इसी प्रकार 'मान' के आधार पर मध्या और प्रौढ़ा—दोनों के तीन-तीन भेद हैं—धीरा, अधीरा और धीराधीरा। पति के अपराध पर अपने कोप को 'मध्या-धीरा' व्यग्य द्वारा; 'मध्या-अधीरा' कठोर वचनो तथा 'मध्या-धीराधीरा' वचन और मथुपात—दोनों द्वारा प्रकट करती है। ऐसे ही 'प्रौढ़ा-धीरा' अपने क्रोध को प्रकट न करके रति से उदास रहती है, 'प्रौढ़ा-अधीरा' पति का तर्जनी-ताड़न करती है जबकि 'प्रौढ़ा-धीराधीरा' रति से उदास रहने के साथ-साथ उसका तर्जनी-ताड़न करके अपने कोप को प्रकाशित करती है। भागे इन तीनों के पति-प्रेम के आधार पर दो-दो भेद और हैं—ज्येष्ठा और कनिष्ठा। जिस पर पति का प्रेम अधिक हो वह 'ज्येष्ठा' और जिस पर अपेक्षा-कृत कम हो वह 'कनिष्ठा' कहलाती है।

परकीया के भेद उन्होंने दो प्रकार से किये हैं—प्रथम के आधार पर इसके दो भेद हैं—(१) परोढ़ा अर्थात् पति के अधीन और (२) कन्यका अर्थात् पाता-पिता आदि गुरुजनों के अधीन। दूसरे प्रकार के अनुसार इसके छः भेद हैं—(१) गुप्ता, (२) विदग्धा, (३) लक्षिता, (४) कुलटा, (५) अनुसयाना और (६) मुदिता। इनमें 'गुप्ता' पर-पुरुष के साथ अपनी रति को गुप्त रखती है। यह तीन प्रकार की होती है—(१) वृत्तसुरतगोपना अर्थात् जो की हुई रति को गुप्त रखे; (२)

मुरतगोपना अर्थात् जो संभावित रति को गुप्त रखे और (३) वृत्तवर्तिष्यमाण-मुरतगोपना अर्थात् जो पूर्वोक्त दोनों प्रकार की रति को गुप्त रखे। 'विदग्धा' अपनी रति को चालुरी से प्रकट करती है। यह दो प्रकार की होती है—(१) वचन-विदग्धा और (२) क्रिया-विदग्धा। 'वचन-विदग्धा' विशेष प्रकार के वचनों द्वारा और 'क्रिया-विदग्धा' अपनी विशिष्ट शारीरिक चेष्टाओं द्वारा रति को प्रकट करती है। 'तथिता' का प्रेम केवल सखियाँ ही जानती हैं जबकि 'कुलटा' वह स्त्री है जो अनेक पुरुषों के साथ अपनी रति की इच्छा दर्शाती है। 'अनुशयाना' सहैटस्थल के नाश भयवा मविध्य में इसके नाश की आशंका या फिर किसी कारण से यह जानकर कि उसका प्रेमी वहाँ गया और मे न गई, दुःख का अनुभव करती है। मनचाही बात की पूर्ति होने पर हृदय में प्रसन्न होने वाली स्त्री को 'मुदिता' कहते हैं।

दशा के अनुसार रसमजरीकार ने नायिकाओं के तीन भेद कहे हैं—(१) अन्य संभोगदुःखिता, (२) वक्रोक्तिगविता और (३) मानवती। 'अन्यसंभोगदुःखिता' वह स्त्री है जो अपने पति के रति-चिह्न किसी अन्य स्त्री के शरीर पर देखकर दुःखी हो। 'वक्रोक्तिगविता' दो प्रकार की होती है—एक प्रेमगविता और दूसरी मौढ्यगविता। जिस स्त्री को अपने प्रति अपने पति के अतिशय प्रेम का गर्व हो वह 'प्रेमगविता' और जो अपने रूप-लावण्य का गर्व करे वह 'मौढ्यगविता' कहलाती है। 'मानवती' अपने पति के अपराध पर मान अर्थात् कोप किया करती है।

धवस्था के अनुसार मिश्र ने स्वकीया, परकीया और सामान्या के भाठ-भाठ भेद किये हैं—प्रोषितपतिका, खण्डिता, कलहान्तरिता, विप्रलब्धा, उत्का, वासक-मज्जा, स्वाधीनपतिका और अभिसारिका। दूसरे देश में गये पति के लिए सन्तापभ्याकुलास्त्री को 'प्रोषितपतिका' कहते हैं। नायक के शरीर पर अन्य स्त्री के रतिचिह्न देखकर दुःखी होने वाली स्त्री 'खण्डिता' तथा नामक का भगदर करने के पश्चात् स्वयं ही अपने व्यवहार पर परचात्ताप करनेवाली स्त्री 'कलहान्तरिता' कहलाती है। संकेत-स्थल पर प्रिय को न देखकर जो स्त्री दुःखी हो उसे 'विप्रलब्धा' और जो एकैतन्यत पर पहुँचकर अपने प्रिय के प्रागमन के विषय में चिन्ता करे उसे 'उत्का' कहते हैं। आज प्रिय भायेगा, ऐसा निश्चित समझकर जो स्त्री साज-सिंघार करे वह 'वासकमज्जा' कहलाती है। नायक जिसके सदा अधीन रहे—जिसका सदैव कहना माने—वह 'स्वाधीनपतिका' तथा जो स्वयं मिलने के लिए जाय अथवा नायक को इस हेतु बुलावे वह 'अभिसारिका' है। अधिकार, ज्योत्स्ना और दिवस में मिलने के त्रय से 'प्रभिसारिका' तीन प्रकार की कहलाती है—तमिस्राभिसारिका, ज्योत्स्नाभिसारिका और दिवसाभिसारिका। इन घाठो भेदों के अतिरिक्त नायकों के आधार पर उन्होंने दिव्या, पदिव्या और दिव्यादिव्या—इन तीन भेदों के साथ जाति के आधार पर भी नायिकाओं के अमर्य भेदों का संकेत किया है।

गुण के अनुसार उन्होंने नायिकाओं के तीन भेद बताये हैं—उत्तमा, मध्यमा और अधमा। जो स्त्री प्रिय के हिन अथवा अहित करने पर भी उनका हित ही करती है वह 'उत्तमा', जो हिन के बढ़ते हित और अहित के बढ़ते उसका अहित

करे वह 'मध्यमा' एवं जो उनके द्वारा हित किये जाने पर भी ग्रहित ही करती है यह 'मध्यमा' कहलाती है ।

मतिराम ने भानुदत्त के इस नायिका-भेद-वर्णन को छोड़े से परिवर्तन के साथ ज्यों वा त्यों ग्रहण कर लिया है । उनके नायिका-भेद में द्रष्टव्य बात यह है कि जाति और नायकों के आधार पर नायिकाओं के तीन भेदों को सर्वथा निरसित कर दिया गया है । 'गुप्ता' के तीन भेदों में से उन्होंने केवल 'वृत्तमुरतगोपना' का ही वर्णन किया है—शेष दो का नाम तक नहीं लिया । इसी प्रकार धीरादिके ज्येष्ठा-कनिष्ठा—इन छः भवान्तर भेदों का भी उन्होंने वर्णन नहीं किया; स्वतन्त्र रूप से ज्येष्ठा-कनिष्ठा का लक्षण देकर इनके वर्णन को चलता कर दिया है । इसका मुख्य कारण यही कहा जा सकता है कि वे इन सब भेदों को साधारण पाठक के लिए आवश्यक न समझते होंगे । जिनको उन्होंने आवश्यक समझा उनका वर्णन 'रसरज' में मनोयोगपूर्वक मिलता है और यही कारण है कि जहाँ कंधव आदि पूर्ववर्ती हिन्दी-कवियों ने संस्कृत काव्यशास्त्रकारों द्वारा उल्लिखित नायिकाओं के भवस्यानुसार आठ भेदों का ही वर्णन किया है, वहाँ मतिराम ने इनमें 'प्रवत्स्यतप्रेयसी' और 'प्रागतपतिका'—इन दो नायिकाओं को और जोड़कर दस तक बढ़ा पहुँचा दी है । इन दोनों के लक्षण इस प्रकार हैं—

होनहार पिय के बिरह बिकल होय जो बास ।

ताहि प्रवच्छति प्रेयसी बरनत बुद्धि-बिसाल ॥२०५॥

जा तिय को परदेस तँ आयो प्यो 'मतिराम' ।

ताहि कहत कबि लोग हैं प्रागतपतिका नाम ॥२१६॥

(रसरज)

किन्तु इसका अर्थ यह नहीं कि हिन्दी-काव्य-शास्त्र में इन दोनों का वर्णन मतिराम ने ही सर्वप्रथम किया है । 'प्रवत्स्यतप्रेयसी' का संकेत तो भानुदत्त ने 'रस-मंजरी' में स्पष्टतः किया ही है<sup>१</sup>, हिन्दी में नन्ददास की 'रसमंजरी' के अन्तर्गत भी इसका वर्णन 'पतिगमनी' के नाम से मिलता है<sup>२</sup> । रही बात 'प्रागतपतिका' की, यह अवश्य ही हिन्दी-काव्य-शास्त्रकारों की अपनी उद्भावना है । पर 'रसरज' में इसका वर्णन सर्वप्रथम हुआ है, यह नहीं कहा जा सकता । कारण रहीम कृत 'बरवैनायिका-भेद' के अन्तर्गत ऐसे पाँच बरवै छन्द हैं जो इस नायिका के मुग्धा, मध्या, प्रीढ़ा, परकीया और सामान्या—इन पाँच रूपों को दृष्टि में रखकर रचे गये हैं<sup>३</sup> । अतः यह कहना अतर्गत प्रतीत नहीं होता कि मतिराम के समय तक 'प्रागतपतिका' की उद्भावना अवश्य ही की जा चुकी होगी । इसी प्रकार नायिकाओं के दशानुसार तीन

१. दे० इत्यादिप्राचीनग्रन्थलेखनाविभक्तने देशान्तरनिश्चितगमने  
प्रेयसि प्रवत्स्यतपतिकाऽपि नवमो नायिका भवितुमर्हति ॥

—वही 'रसमंजरी', पृ० १५१ ।

२. दे० नन्ददास ग्रन्थमंजरी—पृष्ठादिक श्री नन्ददास (प्रथम संस्करण), पृ० १५८ ।

३. दे० वही 'रहीम रत्नावली' ।

भेदों के स्थान पर चार का कथन भी इनकी मौलिक उद्भावना नहीं—रूपगविता और प्रेमगविता, वक्रोक्तिगविता के दो अवान्तर भेदों को उन्होंने पृथक्-पृथक् मान लिया है। संक्षेप में मतिराम का नायिका-भेद-वर्णन मौलिकता की दृष्टि से महत्वहीन है।

### विवेचन

लक्षण—नायिका-भेद और उसके क्रम के समान विभिन्न नायिकाओं के लक्षणों के लिए भी मतिराम यद्यपि भानुदत्त के ही ऋणी हैं, तथापि दोनों की पद्धतियों में असमानता अवश्य है। भानुदत्त ने जहाँ अपने लक्षण मस्कृत-गद्य में दिये हैं, वहाँ मतिराम ने व्रजभाषा-गद्य के अभाव में पद्य का ही उपयोग किया है। इसी प्रकार भानुदत्त जहाँ इस विषय को सुबोध और सुगम्य बनाने के लिए लक्षणों के पश्चात् प्रत्येक नायिका की विशिष्ट चोटियों का उल्लेख करते हुए उनके (नायिकाओं के) पारस्परिक अन्तर को भी स्पष्ट करते जाते हैं, वहाँ मतिराम का इस ओर किसी भी प्रकार का प्रयास दृष्टिगोचर नहीं होता। इसका कारण यद्यपि यह दिया जा सकता है कि मतिराम ने ये लक्षण प्रायः उस रसिक-समुदाय के लिए लिखे हैं जिसकी हवि काव्य-शास्त्र की सूक्ष्मताओं की अपेक्षा उसका साधारण ज्ञान प्राप्त करने में होती है। किन्तु फिर भी विवेचनगत यह अभाव अपने आपमें खटकता ही है। वैसे इतना अवश्य है कि जिस उद्देश्य से उन्होंने ये लक्षण 'रसरत्न' के अन्तर्गत प्रस्तुत किये हैं, उसकी पूर्ति में साधारणतः किसी प्रकार का दोष नहीं रहा।

मतिराम के नायिका-भेद सम्बन्धी लक्षणों को मुख्य रूप से दो वर्गों में रखा जा सकता है। इनमें प्रथम वर्ग उनका है, जो भानुदत्त की 'रसमञ्जरी' के लक्षणों अथवा इनकी व्याख्या के अनुवाद हैं। इनके अन्तर्गत प्रायः रसरत्नकार का यही प्रयास रहा है कि संस्कृत-शब्दावली का यथासम्भव अनुवाद हो जाय। उदाहरण के लिए देखिये—

(१) अभिनय मीवन आगमन जाके तन में होय ।

तासों मुग्धा कहत हैं कवि कोविद सब कोय ॥१४॥

(रसरत्न)

तत्राङ्कुरितमीवना मुग्धा ।

—वही 'रसमञ्जरी', पृ. ७४

(२) होय नवीढ़ा के कछु प्रीतम सों परतोति ।

सो विप्रबन्ध नवीढ़ यों बरनत कवि रसरौति ॥२७॥

(रसरत्न)

संय क्रमशः सप्रथमा विध्वम्बनयोढा ।

—वही 'रसमञ्जरी', पृ. ८५

(३) जाके तन में होत है साज मनोज समान ।

ताको मग्धा कहत हैं कवि 'मतिराम' मुजान ॥३०॥

(रसरत्न)



समानतज्जामदना मध्या ।

—वही 'रसमंजरी', पृ० १६ ।

(४) केति करं जहं कंत सों तो यल मिट्यो निहारि ।

कहि अनुसयना तालु सों सोच करे बरनारि ॥८५॥

होन हार सकेत को जहं मभाव उर मानि ।

अनुसयना कहिए यहो हिए दुखनि को छानि ॥८८॥

प्रोतम गए सहैद को जानै हेतुहि पाय ।

तृतिपा अनुसयना कहो हों न गई पछिताय ॥८९॥

(रसराम)

वर्तमानस्थानविषयनेन भाविस्थानाभावाशङ्कया स्वानधिष्ठितसकेतस्यैव प्रति भुतुंगमनानुमानेन चानुशयाना त्रिषा ।

—वही 'रसमंजरी', पृ० ८५ ।

यहाँ प्रथम उद्धरण के अन्तर्गत मतिराम ने 'अंकुरित यौवन' के लिए 'अभिनव यौवन प्रागमन' पद का प्रयोग किया है, जो यौवन के प्रस्फुटित होने जैसी सूक्ष्मता को तो व्यक्त नहीं करता पर बहुत कुछ इसके तात्पर्य तक पहुँचा देता है । दूसरे 'अभिनव यौवन' की ध्वनि को रसिक-समुदाय जितनी सत्परता से ग्रहण कर 'मुग्धा' की सही स्थिति तक पहुँच सकता है, उतना अन्य किसी शब्द द्वारा नहीं । इसलिए भी मतिराम ने इस पद का प्रयोग किया है । ऐसे ही द्वितीय उद्धरण को 'रसमंजरी' के इस लक्षण के प्रकाश में देखा जा सकता है—'संब' क्रमशः सप्रश्रया विद्यम्बनवौडा' (पृ० ८) । रसमंजरीकार 'नवौडा' का वर्णन करने के पश्चात् यह बताना चाहते हैं कि धीरे-धीरे (क्रमशः) जब यह (संब) पति पर विश्वास करने लगती है तब 'विद्यम्ब नवौडा' कहलाती है । मतिराम ने 'संब' के स्थान पर तो स्पष्टतः 'नवौडा' का प्रयोग कर दिया है और 'क्रमशः सप्रश्रया' के लिए 'कछू परतीति' ले आये हैं । चूँकि 'कछू' शब्द इस प्रसंग में काल-क्रम का परिचायक है, इससे 'विद्यम्ब-नवौडा' के लक्षण में वही सूक्ष्मता आ गई है जो कि भानुदत्त 'क्रमशः सप्रश्रया' द्वारा व्यक्त करना चाहते हैं । आगे तृतीय उद्धरण में 'समान तज्जामदना मध्या' की शब्दावली का अनुवाद करने में उन्हें किसी प्रकार की कठिनाई नहीं हुई प्रतीत होती । 'मदन' का पर्यायवाची 'मनोज' ग्रहण कर लिया गया है । किन्तु 'तज्जा' और 'काम' की स्थिति नायिका के मन में होती है, अथवा शरीर में, इस बात को भानुदत्त ने स्पष्ट नहीं किया । पर मतिराम 'तन' शब्द को इसके साथ अपनी ओर से जोड़कर 'मध्या' के लक्षण को स्पष्ट कर देना चाहते हैं । इसी प्रकार रसमंजरीकार के इस लक्षण में—'वर्तमानस्थानविषयनेन भाविस्थानाभावाशङ्कया स्वानधिष्ठितसकेतस्यैव प्रति भुतुंगमनानुमानेन चानुशयाना त्रिषा' (पृ० ६५)—परकीया-अनुशयना की चीन अवस्थामें का तो वर्णन हुआ है, पर उसकी मानसिक-स्थिति का नहीं । मतिराम

ने इन तीनों अवस्थाओं को चतुर्थ उद्धरण में एक-एक कर प्रस्तुत करने के साथ उसके मानसिक खेद का भी स्पष्ट उल्लेख कर दिया है। कहना न होगा कि नायिकाओं की चंष्टाओं का उल्लेख न होने पर भी उनके (नायिकाओं के) इस प्रकार के सभी लक्षण इसीलिए सुबोध बन सके हैं, क्योंकि इनका रचयिता संस्कृत-लक्षणों का आश्रय लेते समय अत्यन्त सजग रहा है। परन्तु जहाँ उसे इन संस्कृत लक्षणों का अनुवाद करने में अधिक कठिनाई हुई है, अथवा उसने इन्हें अपने उद्देश्य की पूर्ति में अपर्याप्त समझा है, वहाँ इनके स्थान पर व्याख्या की ग्रहण करना श्रेयस्कर समझा है। यही कारण है कि लक्षण उसी प्रकार सुबोध होते चले गये हैं। उदाहरण के लिए देखिये—

वचननि की रचनानि सौं पियहि जनावत कोप ।

मध्या धीरा कहत हैं ताहि भुमति रस कोप ॥३७॥

मध्या कही मधीर तिय बोलें बोल कठोर ।

पियहि जनावति कोप सो वरनत कवि सिर मोर ॥४०॥

मध्या धीराधीर तिय ताहि कहत सब कोप ।

पिय सौं कहि के वचन कसु रोस जतबं रोस ॥४३॥

(रसराज)

मध्या-धीरा, मध्या-मधीरा तथा मध्या-धीराधीरा—इन तीनों नायिकाओं के लक्षण 'रसमञ्जरी' में क्रमशः इस प्रकार हैं—'व्यंग्यकोपप्रकाशाधीरा'। 'मध्यम्यकोप-प्रकाशाधीरा'। 'व्यंग्याभ्यंग्यकोपप्रकाशाधीराधीरा' (पृ० २८)। मतिराम ने इन तीनों को ग्रहण न कर इनकी इस व्याख्या—'मध्याया धीरायाः कोपस्य गीर्भ्य-जिका'। 'मधीराया, परपूर्वाक्'। 'धीराधीरायाश्च वचनरहित कोपस्य प्रकाशके' (पृ० २९) का अनुवाद किया है। इसमें भी 'गीर्भ्यजिका' के लिए जब उन्हें राजभाषा में कोई पर्यायवाची शब्द नहीं मिला तो 'वचननि की रचनानि' द्वारा अपने आशय को प्रकट किया है। इतना ही नहीं आवश्यकता पड़ने पर उन्होंने लक्षण धीर नायिका की विविष्ट चंष्टाओं के उल्लेख—दोनों से काम चलाया है। देखिये मध्या का लक्षण—

पिय सौं हित हू के किए करे मान जो बात ।

तासों मध्या कहत हैं कवि 'मतिराम' रसात ॥२३॥

(रसराज)

रसमञ्जरीकार ने इसका लक्षण यो दिया है—'हितकारिष्यपि प्रियतमेऽहित-कारिष्यथवा' (पृ० १६०)। मतिराम ने इसके 'हितकारिष्यपि प्रियतमे' का अनुवाद उक्त दोहे के प्रथम चरण में कर दिया है। दूसरे चरण में इसके 'अहित' शब्द के लिए 'मान' शब्द का प्रयोग किया गया है, जिसे उन्होंने 'मध्या' की चंष्टा सम्बन्धी वृत्ति—'मध्या निष्कारणकोपत्वादधर्मव चंष्टा' (पृ० १६०) से ग्रहण किया है। 'मध्या'

के लक्षण में भी 'अहित' के लिए 'मान' का प्रयोग<sup>१</sup> 'अवमा'—नायिका की चेष्टा सम्बन्धी उक्त वृत्ति के प्रकार में ही किया गया है। इसी प्रकार 'स्वकीया' के लक्षण में जब उनका काम रसमजरीकार के इस नायिका के लक्षण तथा उसकी चेष्टा सम्बन्धी वृत्ति से भी नहीं चला तो उन्होंने विश्वनाथ के 'साहित्यदर्पण' से 'स्वकीया' के उदाहरण का भी कुछ ग्रंथ ग्रहण कर लेना अनुचित नहीं समझा; देखिये—

साजवती निशि दिन पयो निज पति के अनुराग ।

कहत स्वकीया सीतमय ताको पति बड़भाग ॥१०॥

(रसराज)

सज्जापञ्चरत्नसाहस्रं परभक्तिनिष्पिदासाइं ।

अविनयदुर्मेषाई घण्णाण घरे कलसाइं<sup>२</sup> ॥

—वही 'साहित्यदर्पण', तृतीय परिच्छेद, ५७वीं कारिका का उदाहरण ।

तत्र स्वामिन्येवानुरक्ता स्वीया ।

अस्याश्चेष्टा—भर्तुः शुभ्रया शीतसरसणमाजं व क्षमा चेति ।

—वही 'रसमंजरी', पृ० ५ ।

यही मतिराम का लक्षण 'साहित्यदर्पण' के उक्त प्राकृत-पद्य का अनुवाद मात्र ही है, पर इसमें 'अविनय' के स्थान पर 'शीत' का प्रयोग 'रसमजरी' से लेकर किया गया है। 'रसमजरी' के 'स्वामिन्येवानुरक्ता' तथा 'साहित्यदर्पण' के 'परभक्तिनिष्पिदासाइं' का अर्थ प्रकारान्तर से एक ही है, पर इनमें से पूर्वोक्त पद का अनुवाद करना ही उन्होंने उचित समझा है।

संस्कृत ममान-प्रधान भाषा है और ब्रजभाषा व्यास-प्रधान । इस प्रकार इन दोनों भाषाओं की प्रकृतियाँ अपने आपमें भिन्न होने के फलस्वरूप एक से दूसरी में अनुवाद-कार्य कठिन हुआ करता है। उपर्युक्त उदाहरणों से यह स्पष्ट ही है कि मतिराम इसमें प्रायः सफल रहे हैं किन्तु फिर भी उनके लक्षणों के अन्तर्गत 'रसमंजरीकार' के लक्षणों के सभी शब्दों का पूर्ण रूप से निर्वाह नहीं हो पाया। उदाहरण के लिए 'नवीडा' का यह लक्षण देखिये—

१. दे० पिय सौं हित तं हित करे अनहित कोने मान ।

ताहि मध्यमा कहत हैं कबि 'मतिराम' सुजान ॥२३१॥

हिताहितकारिणि क्रियतमे हिताहितचेष्टावती मध्यमा ।

—वही 'रसमंजरी', पृ० १५६ ।

२. दे० सज्जापर्याप्तप्रसाधनानि परभर्तुनिष्पिदासानि ।

अविनयदुर्मेषांसि घन्यानां गृहे कलत्राणि ॥

<sup>१</sup>लज्जा ही जिनका पर्याप्त भूषण है, जो पर-पुरुष की तृप्ता से शून्य है, अविनय करना बिना आज्ञा ही नहीं ऐसी भीलान्यवती रसखी किन्हीं अन्य पुरुषों के घर में ही होती है ।

—वही 'साहित्यदर्पण' ।

मुग्धा जो भय लाज युत रति न चहै पति संग ।  
ताहि नवीदा कहत हैं जे प्रवीन रस रंग ॥२४॥

(रसराज)

‘रसमंजरी’ में इसका लक्षण यों दिया गया है—

संघ क्रमयो लज्जाभयपराधीन रतिर्नवीदा ॥

—वही रसमंजरी, पृ० ८ ।

इसमें ‘क्रमयो’ शब्द का प्रयोग हुआ है, जिसका मतिराम के उक्त दोहे में किसी भी प्रकार का दर्शन नहीं होता । दूसरे शब्दों में वे इसे अपने लक्षण में स्थान नहीं दे पाये । फलतः इसमें मुग्धा के काल-क्रम से ‘नवीदा’ बनने की बात का निरूपण न हो पाने से यह स्वतः पूर्ण नहीं बन सका, इसी प्रकार परकीया का लक्षण इसकी अपेक्षा और भी नवीय प्रतीत होता है ।

प्रेम करै पर पुरुष सौ परकीया सो जान । (५८)

(रसराज)

इधर रसमंजरीकार ने इसका लक्षण ऐसे दिया है—

अप्रकट परपुरुषानुरागा परकीया ।

—वही रसमंजरी, पृ० ४० ।

स्पष्ट ही है कि रसमंजरीकार उस स्त्री को परकीया कहते हैं जो पर-पुरुष के साथ गुप्त रूप से (अप्रकट) प्रेम करती है । पर मतिराम कहते हैं—पर-पुरुष से प्रेम करने वाली स्त्री ‘परकीया’ है । तब ‘सामान्या’ को इससे किस आधार पर पृथक् किया जाय, क्योंकि पर-पुरुष से वह भी तो प्रेम करती है ? इसके उत्तर में यद्यपि यह कहा जा सकता है कि ‘सामान्या’ धन के लिए ही प्रेम करती है, पर इसमें समस्या का पूर्ण समाधान नहीं हो पाता । कारण, यह—अर्थात् ‘सामान्या’ धन के आधार पर परकीयत्व की भगली सीढ़ी नहीं कही जा सकती । वास्तव में दोनों की रति का स्वरूप गोपन और प्रकाश के आधार पर भी निर्धारित करना चाहिए । ‘परकीया’ का प्रेम गुप्त होने के कारण कभी भी ‘सामान्या’ के प्रेम के समान सस्ता नहीं होता—इसमें विशेष प्रकार का गाम्भीर्य और शोचस्पन्द रहता है, जो ‘सामान्या’ के प्रेम में नहीं मिल सकता । अतः कहा जा सकता है कि उन्होंने अवश्य ही इस लक्षण में त्रुटि की है । देने इस सम्बन्ध में यह भी अनुमान में कहा जा सकता है कि मतिराम ने जान-बूझकर इस शब्द को इसलिए ग्रहण न किया होगा, क्योंकि ‘लक्षिता-परकीया’ का प्रेम उसकी सखियों को ज्ञात होने से गुप्त (अप्रकट) नहीं होता । पर यह मान्यता भी—यदि सत्य है तो भी—निर्दोष नहीं कही जा सकती । ‘अप्रकट’ से आचार्यों का अभिप्राय जन-साधारण के ज्ञान से बाहर होने से है—अन्तरंगिणी सखियों के ज्ञात होने से नहीं ।

यदि इन त्रुटियों को साधारण कह कर टास भी दें, तो भी यह दोष यहीं तक सीमित नहीं । ‘स्वाधीनपतिता’ और ‘कसहान्तरिता’ के लक्षणों में तो उनका भ्रम स्पष्टतः दृष्टिगोचर होता है, जहाँ वे रसमंजरीकार के लक्षणों के कतिपय शब्दों को ही नहीं समझ पाये । देखिये—

- (१) कहो न माने कंत को पुनि पोखे पद्धिमाय ।  
कतहंतारिता नायका ताहि कहत कबिराय ॥१३३॥  
(रसराज)

पतिमवमत्य पश्चात्परितप्ता कतहान्तरिता ।

—वही 'रसनंजरी', पृ० १०८ ।

- (२) सदा रूप गुन रोजि पिय जाके रहे अधीन ।  
स्वाधीने पतिका तिय बरनत कबि परवीन ॥१७८॥  
(रसराज)

सदा साऽकृताज्ञाकर प्रियतमा स्वाधीनपतिका ।

—वही 'रसनंजरी', पृ० १३४ ।

'ध्रुवमत्य' का अर्थ होता है—'तिरस्कृत कर' और 'धाकृत' का अर्थ है—'इच्छानुरूप' । मतिराम ने इन दोनों के स्थान पर कमलः लिखा है—'भाज्ञा न मानना' तथा 'रूप-नुरूप पर मुग्ध होना' । इसमें सन्देह नहीं कि उनके इन अर्थों से उक्त दोनों नायिकाओं-सम्बन्धी बातें समझ में आ जाती हैं, पर इन शब्दों के परिवर्तन से उनके लक्षणों में वह स्वच्छता नहीं आ पाई जो भानुदत्त के लक्षणों में दृष्टिगोचर होती है । इसी प्रकार 'सामान्या' का भी लक्षण देखिए, जहाँ उन्होंने भानुदत्त के लक्षण का अतिशयोक्ति मात्र लेकर उसका अनुवाद करते समय कर्ता के स्थान पर कर्म और कर्म के स्थान पर कर्ता लगाकर उसके आधार-भूत सिद्धान्त को ही परिवर्तित कर डाला है—

धन हं जाके संग मे रमें पुरष सब कोइ ।

धन्य को भक्त देखि कं गलिका जानहु सोइ ॥६४॥

(रसराज)

वित्तमात्रोपाधिकसकल पुण्यानुदाया सामान्यवनिता ।

—वही 'रसनंजरी', पृ० ७१ ।

यहाँ मतिराम का लक्षण इस ओर संकेत करता है कि 'सामान्या' की रति को कोई भी पुरुष धन द्वारा फँस कर सकता है, जबकि रसनंजरीकार का कथन है कि जो स्त्री धन के लिए किसी भी पुरुष से प्रेम कर सकती है वह 'सामान्या' है । सात्यक दोनों का एक ही है । पर भानुदत्त जहाँ अपने लक्षण के अन्तर्गत नारी की रति पर बल देकर धन के प्रभुत्व में उसके स्वरूप को प्रस्तुत करते हैं, वही रसराज-कार के लक्षण से उनका बल पुरुष की रति पर अधिक प्रतीत होता है । चूँकि नायिका-भेद का मनोवैज्ञानिक आधार विभिन्न अवस्थाओं में नारी की रति का स्वरूप हो रहा करता है, पुरुष की रति का नहीं, अतः कहा जा सकता है कि मतिराम इस भूलभूत बात को नहीं समझ पाए । उनका यह लक्षण यदि 'वैशिक नायक' के लिए होता तो अधिक उपयुक्त था । किन्तु इस प्रकार की भुटियाँ उनके इस वर्ग के नायिका-भेद सम्बन्धी लक्षणों में केवल इतनी ही हैं ।

जहाँ तक दूसरे वर्ग के लक्षणों का प्रश्न है, वे मतिराम के अपने कहे जा

सकते हैं—ये अनुदित नहीं हैं। किन्तु इसका अर्थ यह नहीं कि उन्होंने इनकी मौलिक सृष्टि अथवा आविष्कार किया है। बात यह है कि संस्कृत में भानुदत्त आदि ने कतिपय नायिकाओं के नाम गिनाकर ही छोड़ दिए हैं, उनके लक्षण नहीं दिए और वह इसलिए क्योंकि ये सजाएँ (नायिकाओं के अभिधान) अपने आपमें इतनी स्पष्ट हैं कि किसी प्रकार की व्याख्या की अपेक्षा नहीं रखती। परन्तु राजभाषा के इस कवि के लिए इनका लक्षण न देना असम्भव था, कारण वह नायिका-भेद विवेचन उन व्यक्तियों के लिए कर रहा था, जो संस्कृत का अल्पज्ञान रखते थे। साधारणतः इस प्रकार के लक्षणों में त्रुटि होना अपेक्षाकृत अधिक सम्भव है, कारण लक्षणकार के सम्मुख लक्षण के मान नहीं होते। पर मतिराम के लक्षण अपने आपमें उसी प्रकार सुबोध और सक्षिप्त हैं—

(१) क्याही छोरे मुख सों और सों रसमोन ।

ऊँचा तासों कहत हैं कवि पंडित परमोन ॥५६॥

(२) जाँके अपने रूप को प्रति ही होय गुमान ।

रूप गरबिता कहत हैं, तासों परम मुजान ॥५७॥

(रसरज)

भनूदा, गुप्ता, विदग्धा, कुलटा, मुदिता, लक्षिता, ग्रन्थमम्भोगदु खिता, प्रेम-गर्विता, मानवती और आगतपतिका के लक्षण भी ऐसे हैं।

उदाहरण—कवि-स्वभाव निसर्गत, उच्छ्रंखल होता है और इसीलिए उसकी अभिव्यक्ति पर किसी भी प्रकार का प्रतिबन्ध नहीं लगाया जा सकता—वह विषय-वस्तु की जिस रूप में अनुभूति करता है उसे वैसे ही अभिव्यक्त कर देता है। यदि किसी कारण इस पर अकुश लगाया जाता है—अर्थात् उसकी अनुभूति को विशिष्ट नियमों की सीमा में बद्ध किया जाता है, तो उसके काव्य में लक्षित्य या जाने पर आदर्श न करना चाहिए। काव्य-शास्त्र-विवेचन में कवि-कर्म और भी कठिन हो जाता है, कारण विवेचक को लक्षणों की रचना करने के पदचात् उन्हीं के अनुरूप उदाहरणों की भी रचना करनी पड़ती है, दूसरे वर्गों में उसे अपनी अनुभूति को शास्त्रीय नियमों में बानना पड़ता है। इस पर मतिराम रसविद कवि पहले से और लक्षणकार बाद में। ऐसी दशा में उनके लिए विभिन्न प्रकार की नायिकाओं सम्बन्धी उदाहरणों की रचना करना और भी कठिन था। परन्तु उन्होंने अपनी ओर से प्रायः सभी नायिकाओं के उदाहरणों में विरयता नहीं माने दी। उदाहरण के लिए—

(१) संचि चिरंचि निकार्द मनोहर लाजति मुरतिपंत जनाई ।

ता पर तो पर भाव बड़े 'मतिराम' लखे पति-प्रोति सदाई ॥

तेरे मुसोस मुषाव भट्ट कुल नारिन को कुल कानि सिलाई ।

तं ही जनों प्रति देवत के गुन गौरि सबे गुनगौरि पड़ाई ॥११॥

(२) तुम कहा करो कान काम तं अर्थात् रहे

तुमको न दोस सो तो आपनोई नाम है ।

प्राय मेरे भीन बड़े भोर उठि प्यार ही ते  
 प्रति हरवरन बनाय बांधी पाय है ॥  
 मेरे ही वियोग रहे जायत सकल राति  
 गात घलसात मेरो परम मुहाय है ।  
 मनहु की जानी प्राण प्यारे 'मतिराम' यहै  
 नैननि हूँ भाहि पाइयतु अनुराग है ॥३८॥  
 (रसरत्न)

यह प्रथम उद्धरण के अन्तर्गत सज्जा, पतिव्रत-धर्म और धील का वर्णन किया गया है, जिससे स्वतः यह स्पष्ट होता है कि नायिका 'स्वकीया' है। ऐसे ही द्वितीय में नायिका की ममस्त व्यंग्योक्तियाँ उसके 'धीरा' होने का प्रमाण दे रही हैं। इसी प्रकार—

- (१) अजन है निकत नित नैनन नजन के प्रति अग सँभारै ।  
 रूप गुनान भरी मग मैं यम ही के झंगूठा अनौट सुपारै ॥  
 जोवन के मद सौ 'मतिराम' भई मत्तवारिनि लोग निहारै ।  
 जाति घली यहि भाँति गली वियुरो घलकें सँभार न सँभारै ॥४०॥
- (२) जमुना के तीर बहै सीतल समोर तहाँ  
 मधुकर करत मधुर मद रोर है ।  
 कवि 'मतिराम' तहाँ छवि सौ एबीली बँठी  
 अंगनि ते फँतत मुंगंध के झकोर है ॥  
 पीतम बिहारो की निहारिबे को बाट ऐसी  
 चहुँ ओर शीरष दुगन करो दोर है ।  
 एक ओर मीन मनो एक ओर कंज पुंज  
 एक ओर संजन चकोर एक ओर है ॥४१॥  
 (रसरत्न)

यहाँ भी प्रथम उद्धरण में नायिका का अपना शृंगार करके गली के बीच नारी-नर्यादा का तनिक भी विचार न करते हुए लोगों की ओर दृष्टिपात करना, उसमें अधिक लोगों के प्रति रति-भाव दर्शाने से उसके 'कुलदा' होने का छोटक है। द्वितीय में जमुना-तट पर पहुँचकर नायिका का अपने प्रिय को देखने के लिए चारों ओर दृष्टि डोड़ाना उसके 'परकीया-उत्कण्ठिता' होने की ओर संकेत कर रहा है।

नायिका-भेद सम्बन्धी इन उद्धरणों में मतिराम की इन सफलता का मूल रहस्य एक तो यह है कि उनका मन दस विषय में अधिक रमा है। जब भाऊसिंह को 'रीति' के लिए लिखे गये 'सलिलतल्लाम' जैसे अलंकार ग्रन्थ में अधिकार शृंगारिक उदाहरणों का होना इसी बात की पुष्टि करता है। दूसरे उन्होंने लक्षण की अपेक्षा अपना ध्यान उदाहरणों पर अधिक केन्द्रित किया है। यही कारण है कि 'ऊँचा' के उदाहरण में इस नायिका सम्बन्धी विशेषता—ऊँचत्व—को नहीं दर्शा पाये हैं, जिसका कि उनके लक्षण में उत्प्रेष्य दृष्टा है, देखिये—

क्यों इन आखिन सों निरसंक हूँ मोहन को तन पानिप योजे ।  
 नेक निहारे कलक लग इहि गाँव बसे कही कंसे कं जीजे ॥  
 होत रहै मन यों 'मतिराम' कहूँ बन जाय बड़ी तप कीजे ।  
 हूँ बनभाल गले लगिए भद्र हूँ मुरली भधरा-रस लीजे ॥६०॥

(रसराम)

जैसा कि पीछे स्पष्ट किया जा चुका है, मतिराम इसके लक्षण में कहते हैं—  
 'विवाहिता-स्त्री जब अपने पति से इतर पुरुष के साथ प्रेम करती है तो वह 'ऊढ़ा-परकीया'  
 कहलाती है। इसमें नायक से उसकी मिलन की अभिनाया, उसके 'परकीयत्व' का तो  
 धोतन कर रहो है, पर उसके 'ऊढ़त्व' का नहीं—कही पर भी ऐसा संकेत नहीं जिससे  
 यह आभास मिल जाय कि वह विवाहिता है। कहना न होगा कि उदाहरणों की  
 सँवारने की उनकी धुन इतनी पक्की है कि 'प्रौढ़ा-धोरा' का लक्षण ही इसके  
 उदाहरण की छाया में गढ़ा गया है, वहाँ वे यह भूल गये हैं कि इसका लक्षण वे  
 'रसमजरी' के इस लक्षण—'प्रगल्भा मघीरायास्तर्जनादनादि' (पृ० २६)—का ब्रज-  
 भाषा में अनुवाद करके दे रहे हैं, देखिये—

बढ़ बँके प्रिय को प्रिया देय सुमन की मार ।  
 प्रौढ़ मघीरा कहत हूँ ताहि सुकवि मति चार ॥४६॥  
 उदाहरण

जाके भंग भंग को निकाई निरखत घालो  
 बारने अनंग की निकाई कीजियतु है ।  
 कवि 'मतिराम' जाको चाह बजनारिन को  
 देह भँसुवान के प्रवाह भीजियतु है ॥  
 जाके दिन देखे न परत कस तुम हूँ की  
 जाके बँन सुनत सुधा सी पीजियतु है ।  
 ऐसे सुकुमार प्रिय नन्द के कुमार को यों  
 फूलन के मालन की मार दीजियतु है ॥४७॥

(रसराम)

यही मतिराम ने सस्कृत के 'तर्जन' शब्द का 'डर' अनुवाद तो ठोके किया है,  
 पर 'ताड़न' के लिए 'सुमन की मार देना' प्रयोग समझ में नहीं आ सकता। इधर  
 यह उक्त-कवित्त के अन्तिम चरण से स्पष्ट ही है कि उन्होंने अपने लक्षण की रचना  
 इसे (कवित्त के अन्तिम चरण को) दृष्टि में रखकर की है, न कि लक्षण के आधार  
 पर उदाहरण की; कारण, यदि वे ऐसा करते तो ताड़न के लिए कोई अन्य शब्द  
 लाते। 'प्रौढ़ा-धोराधोरा' के लक्षण में तो इस शब्द के लिए पुष्पाँ की मार जैसा कोई  
 पर्याय न करना भी हमारे कथन की पुष्टि करना है। किन्तु इसका अर्थ यह नहीं  
 कि उन्होंने इस प्रकार की गड़बड़ प्रायः की हो—उनके समस्त नायिका-भेद-विवेचन  
 में इस प्रकार का सदोप उदाहरण केवल मही है। वैसे साधारणतः यदि एक उदाहरण  
 कुछ निर्बल रहा है तो उससे भगते उदाहरण ने विषय को स्पष्ट करने में सहायता  
 की है।



इस प्रसंग में यह कह देना असंगत न होगा कि इस स्लाघनीय सफलता के लिए मतिराम बहुत-कुछ अपने पूर्ववर्ती हिन्दी-आचार्यों और कवियों के ऋणी रहे हैं। इनमें रहोम का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है, जिनके 'बरवनायिका भेद' के अनेक बरव-छन्दों का उनके नायिका-भेद-विवेचन सम्बन्धी छन्दों पर प्रभाव रहा है। इनमें से कतिपय तो इन बरव-छन्दों के रूपान्तर तक प्रतीत होते हैं। तुलना के लिए देखिये—

(१) बिछुरत रोवत बुहुन कौ सखि यह रूप सखं न ।

बुल भँसुवा पिय नन हैं सुख भँसुवा तिय नन ॥८४॥

(रसराज)

जँहों कान्ह मेवतवा, भो बुल बून ।

बहू करे सुखवरिया, है घर सून ॥२६॥

—वही 'बरवै नायिका भेद'

(२) याही कौ पठाई भत्तो काम करि भाई बड़ी

तेरी ये बड़ाई सखे लोचन सजीले सौ ।

साँची क्यों न कहै कछु मोकों किषों आपहि कौ

पाइ बकसीस साई बसन छबीले सौ ॥

'मतिराम' सुकनि संदेसा अनुमानियत

तेरे नख सिल भंग हरप कटीले सौ ।

तू तो है रसीली रसबातन बनाय जानै

जान भाई रस राखि कं रसीले सौ ॥६६॥

(रसराज)

मैं पठई जेहि कजवा आइसि साधि ।

छुटि गो सोत जुबना शिठि करि याधि ॥३४॥

—वही 'बरवै नायिका भेद'

(३) कहत तिहारो रूप यह सखी पंड को खेद ।

ऊँची लेत उसास है कलित सफल तन-स्वेद ॥१००॥

(रसराज)

मोहित हरबर आवत भो पय खेद ।

रहि-रहि लेत उसासवा भो तन स्वेद ॥

—वही 'बरवै नायिका भेद'

(४) कंयो घरी निसि बीति गई अरु मेह चहूँ दिसि आयो अनंहे ।

भंग तिगार कं बँठे है सावरे रावरो बाट बितोकि ह्वं है ॥

बँठे कहा 'मतिराम' रसात हो राति मनावत हो पुनि जँहे ।

जाहु न बेगि तिहारो पियारो सु दोसु बिहारो हमें पुनि दंहे ॥१६१॥

(रसराज)

विय यय हेरति गोरिया भो भिनुसार ।  
 चलतु न करहि तिरिधवा तो इसवार ॥६३॥

—वही 'बरवै नायिका भेद'

- (५) सौम्य ही तें करि राखे सब करिये के जे काज हुते रजनी के ।  
 पौढ़ि रहो उमगो धति ही 'मतिराम' अनन्व प्रमात न जो के ॥  
 सोवत जानि के सोय सब प्रधिकाने मिसाय मनोरथ पोके ।  
 सेज से मात उठो हृष्य-हृष्य पट खोसि दिये खिरको के ॥१७॥  
 (रसरान)

सोवत सब गुब सोयवा जनेज बात ।  
 पौहेति सोनि खिरकिया उठके हात ॥

—वही 'बरवै नायिका भेद'

### नायक-भेद विवेचन

विवेचन का आधार—नायिका के पदचातु शृंगार रस का दूसरा ध्यानमयन है—नायक । सस्कृत में नायिका-भेद के समान इसके भेदों का वर्णन भी भरतमुनि ने सर्वप्रथम किया है । उनके 'नाट्यशास्त्र' में प्रकृति के आधार पर यह तीन प्रकार का—उत्तम, मध्य और अधम ; शील के आधार पर—धीरोदात्त, धीरलम्बित, धीर-प्रशान्त और धीरोद्धत तथा मारी के प्रति अपने व्यवहार और रति के आधार पर पाँच प्रकार का—चतुर, उत्तम, मध्यम, अधम और सम्प्रवृद्ध कहा गया है । इनके पदचातु भ्रामह तक तो काव्य-शास्त्र-विषयक कोई ग्रन्थ उपलब्ध ही नहीं ; धीर भ्रामह से रदट तक इस विषय—अर्थात् नायक-भेद पर इसलिए कुछ न लिखा जा सका, क्योंकि इन आचार्यों का क्षेत्र ही अत्यन्त संकुचित था । इस प्रकार भरत के पदचातु नायक-भेद-विवेचन करने वाला प्रथम आचार्य रदट ही आता है, जिसने शृंगार रस का निरूपण करते हुए नायिका-भेद के साथ नायक के चार भेदों—अनुकूल, दक्षिण, घट और धूट का वर्णन किया । परवर्ती आचार्यों में धीरोदात्त आदि नायक के चार प्रचलित भेदों का वर्णन प्रायः उन सभी आचार्यों ने किया है, जिन्होंने 'नाट्यशास्त्र' अथवा नायिका-भेद पर कुछ लिखा है । विवेचन की दृष्टि से इन आचार्यों को दो वर्गों में रखा जा सकता है । इनमें प्रथम वर्ग उनका है जिन्होंने भरत-सम्मत धीरोदात्त आदि भेदों के साथ रदट-सम्मत अनुकूल आदि नायक के भेदों का वर्णन किया है । इनमें धनंजय, भोजराज, विश्वनाथ आदि आते हैं । दूसरा वर्ग प्रायः उन लोगों का आता है, जिन्होंने रदट का अनुसरण करते हुए केवल अनुकूल आदि का ही वर्णन किया है । इनमें बंद-विस्तार और व्यवस्था की दृष्टि में भानुदत्त का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है । हिन्दी के रीतिकालीन कवियों में से अधिकांश ने इनको ही अपने नायिका-भेद-वर्णन के समान नायक-भेद-वर्णन के लिए आदर्श बनाया है । मतिराम ने भी इसीलिए प्रस्तुत विषय पर इन्हीं या अनुसरण किया है, पर उतना ही जितना उचित समझा है ।

नायक का लक्षण—यह मनोवैज्ञानिक मत्व है कि गुणों की ओर सभी आकृष्ट हुमा करते हैं। संस्कृत के आचार्यों ने इसीलिए नाटक अथवा महाकाव्य के नायक में विशिष्ट गुणों का होना अनिवार्य कहा है, जिसने वह प्रत्येक व्यक्ति के लिए आकर्षण का केन्द्र बन सके। मतिराम ने भी नम्रवतः यही बात दृष्टि में रखते हुए—अर्थात् यह मानकर कि शृंगार रस में पुरुष के गुण ही स्त्री को उनकी ओर आकृष्ट कर देते हैं, नायक के लक्षण में उसके गुणों का ही उल्लेख किया है—

तदन सुधर सुन्दर सकल कामकलानि प्रबोधन ।

नायक सो 'मतिराम' कहि कबित भीत रससोन ॥२३७॥

(रसरज)

किन्तु यहाँ प्रश्न किया जा सकता है कि यौवन, सौन्दर्य, सुगठित शरीर, काम-कलाप्रो में प्रवीणता एवं कला-प्रियता ये पाँच गुण ही नायक में होते हैं ? अधिक नहीं ? निःसन्देह और भी गुण हो सकते हैं, पर मतिराम ने उनका वर्णन इसलिए नहीं किया क्योंकि वे यहाँ साधारण रूप से यह कह देना चाहते हैं कि यही गुण ऐसे हैं जो किसी भी नारी में पुरुष के प्रति रति-भाव जागृत कर सकते हैं। मनोवैज्ञानिक दृष्टि ने यह ठीक भी है। कारण, कोई भी नारी पुरुष के प्रति या तो उसके रूप और यौवन की ओर आकृष्ट होगी अथवा उसकी कला या गुण होने के कारण। इसके प्रतिरिक्त वह पुरुष के चतुर व्यवहार से भी उसमें अनुरक्त हो जाती है। मतिराम ने नायक के इन गुणों की उसकी काम-कलाप्रो में प्रवीणता कहकर भक्त करने का प्रयत्न किया है। इसी प्रकार शास्त्रीय दृष्टि से भी आचार्यों ने शृंगारिक नायक के जो गुण कहे हैं<sup>१</sup>, मतिराम का उक्त लक्षण उनकी परिसीमा से बाहर नहीं।

### नायक-भेद

मानुसंह ने अपनी 'रसमञ्जरी' के अन्तर्गत नायक के तीन सामान्य भेदों का उल्लेख किया है—१. पति, २. उपपति और ३. वैशिक। इन भेदों का आधार क्या है, यह तो उन्होंने नहीं बताया, पर साधारणतः यह कहा जा सकता है कि नायिका के स्वकीया आदि भेदों के समान नायक के इन भेदों का आधार भी स्थूलतः स्त्री-पुरुष का सामाजिक सम्बन्ध रहा है। स्त्री के साथ विधिवत् विवाहित पुरुष 'पति', उसके आचार की हानि का कारण अर्थात् उसे समाज की पर्यादा ने भ्रष्ट कर अपने प्रेम में फँसाने वाला 'उपपति'; एवं अनेक वेश्याओं से प्रेम करने वाला 'वैशिक'।

१. दे० शृंगारद्वय नायकाध्याय इति तस्य गुणानाह—

रतुपचारे चतुरस्तुंगकुलो रूपवानरुह्यानी ।

अप्राप्तोऽन्यवत्तवेपोऽनुत्तरावेष्टः स्थिरप्रकृतिः ॥७॥

सुभगः कलासुकुशलस्तत्परस्त्वानो प्रियंवदो दक्षः ।

गम्यासु च विसम्भो तत्र स्यान्नायकः स्यातः ॥८॥

—चर्चो 'चन्द्रालोक', नाट्यशास्त्रम्, ।

कहलाता है। आगे स्वभाव के आधार पर उन्होंने 'पति' के ये चार भेद किये हैं— अनुकूल, दक्षिण, शठ और धृष्ट। सर्वेय एक ही स्त्री से प्रेम करने वाला 'अनुकूल'; सभी स्त्रियों के साथ समान और सहज अनुराग रखने वाला 'दक्षिण'; स्त्रियों से कपट द्वारा प्रेम करने में पटु 'शठ' और बार-बार रोकने पर भी निःशंक होकर अपराध करने वाला 'धृष्ट' होता है। रयमंजरीकार के मत में 'उपपति' के भी स्वभावानुसार यही चार भेद होते हैं पर उसमें शठत्व विशेष प्रकार से हुपा करता है, शेष तीन बातें उसके स्वभाव में स्थायी नहीं होती। इनके मतिरिक्त 'शठ' के ये दो भेद और होते हैं—मानी और चतुर। मान करने वाला 'मानी' और समागम सम्बन्धी अपनी चेष्टाओं में पटु 'चतुर' कहलाता है। ऐसे ही उन्होंने 'वैशिक' के तीन भेद किये हैं—उत्तम, मध्यम और अधम। नायिका द्वारा कोप किये जाने पर भी उसके उपचार में परायण 'उत्तम', उसके अनुराग भ्रमवा कोप को प्रकट न कर चेष्टाओं द्वारा मनोभावों को ग्रहण करने वाला 'मध्यम' एवं भय-सम्बन्धी आदि से शून्य तथा काम-जीड़ा में करने और न करने योग्य—सभी बातों का विचार न करने वाला 'अधम' होता है। देशान्तर में होने से ये तीनों प्रकार के नायक—अर्थात् पति, उप-पति और वैशिक—'प्रोपित' कहलाते हैं। स्त्रियों के काम-सम्बन्धी सकेतो से अनभिज्ञ पुण्य भानुदत्त के मत में 'नायक' न होकर उसका 'आभास' मात्र होता है।

नायक के साथ भानुदत्त ने उसके सहायकों का भी वर्णन किया है। ये हैं— पीठमर्द, बिट, चेट और विद्रूपक। कुपित स्त्री का प्रसादन करने वाला 'पीठमर्द', कामकलाओं में कुशल 'बिट', सन्धान-अर्थात् नायक-नायिका को मिला देने में चतुर 'चेट' एवं भ्रमादि की विकृति द्वारा हँसाने वाला 'विद्रूपक' कहलाता है।

मतिराम ने अपने नायक-भेद-विवेचन के अन्तर्गत वैशिक के तीनों भेदों, नायका-भास और नायक के सहायकों को ग्रहण नहीं किया। सम्भवतः इसलिए कि वे इन सबको शृंगार रस में अनावश्यक और असंगत समझते होंगे वास्तव में 'नायकाभास' तो सकेतज्ञान से शून्य होने के कारण न तो शृंगार का आश्रय ही हो सकता है और न आलम्बन ही, अतः उसका अपने आपमें महत्त्व नहीं। नायक के सहायक स्वयं रस-मजरीकार की दृष्टि में नायक नहीं—उद्दीपन-सामग्री में भले आ सकते हैं। रही बात 'वैशिक' नायक के भेदों की, सो ये इसलिए असंगत हैं, क्योंकि घन देकर रति करने वाला पुण्य नायिका के कोप भयवा अनुराग का क्या ध्यान रखेगा—आज एक वेदपा के यहाँ है तो कल दूसरे के यहाँ होगा। जहाँ तक नायक के छेप भेदों का प्रश्न है, उनमें इन्होंने सिवाय चतुर नायक के इन दो भेदों—क्रिया चतुर और बचन चतुर—को दो पुण्य भेद मान लेने के और कोई विशेष परिवर्तन नहीं किया। नायक का 'प्रोपित' रूप पुण्य रूप से प्रस्तुत कर अप्रत्यक्ष रूप से उन्होंने यह कह दिया है कि पति, उप-पति और वैशिक ये तीनों ही प्रोपित हो सकते हैं; कारण ये तीनों ही नायक के सामान्य भेद हैं।

### विवेचन

सप्तम—नायिका-भेद के समान ही मतिराम के विभिन्न नायकों के लक्षण

भी दो प्रकार के हैं—१. अनुदित, और २. स्व-रचित । इनमें प्रथम वर्ग मुख्यतः ‘रसमञ्जरी’ के लक्षणों का वृजभाषा-गत रूपान्तर मात्र है । इनकी विशेषता यह है कि वे अपने आपमें स्वच्छ हैं । उदाहरण के लिए देखिये—

(१) विधि सौ ब्याहो पति कह्यो कवि ‘मतिराम’ सुजान ॥२४०॥  
(रसराज)

विधिवत्प्राणिप्राहकः पतिः ।

—वही ‘रसमञ्जरी’, पृ० १७१ ।

(२) सदा अपनी नारि सौ शलं प्रति हो शीति ।  
परनारी ते विमुक्त जो सो अनुकूल सरीति ॥२४१॥  
(रसराज)

सार्वकालिकपरंगनापरंगमुल्लवे सति सर्वकालमनुरक्तोऽनुकूलः ।

—वही ‘रसमञ्जरी’, पृ० १७३ ।

किन्तु एक लक्षण में वे शब्दों का पूर्ण रूप से निर्वाह नहीं कर पाये । देखिये ‘दक्षिण’ नायक का लक्षण—

एक भाँति सब तिथन सौ जाको होय सनेह ।  
सो बचिदन ‘मतिराम’ कहि बरनत हैं मतिगेह ॥२४७॥  
(रसराज)

सकल नायिका विषयकसमसहजानुरागो दक्षिणः ।

—वही ‘रसमञ्जरी’, पृ० १७४ ।

यहाँ ‘रसमञ्जरी’ के लक्षण-गत ‘सहज’ शब्द को रसराजकार स्थान नहीं दे पाये । ‘सहज’ शब्द अनुराग की स्वाभाविकता—प्रकृतिमता का वाचक होने के कारण ‘दक्षिण’ नायक में विशेष गुण का समावेश कर रहा है ।

दूसरे वर्ग—अर्थात् मतिराम के स्व-रचित लक्षणों में रसमञ्जरीकार का प्रभाव दृष्टिगोचर नहीं होता । इसका कारण यह है कि ‘मानी’ और ‘प्रोषित’ के लक्षण तो भानुदत्त ने सरल समझकर नहीं दिये और रोष—अर्थात् शठ, धृष्ट और उपपत्ति के लक्षण अपने आपमें इतने अस्पष्ट हैं कि साधारण व्यक्ति उनके अनुवाद से सन्तुष्ट नहीं हो सकता । मतिराम ने इसीलिए जो कुछ स्वयं समझ उनका लक्षण कर दिया । देखिये—

करत नायका सौ कछु नायक मन अभिमान ।  
तासौ मानी कहत हैं कवि ‘मतिराम’ सुजान ॥२६३॥  
(रसराज)

इन लक्षण में नायिका से अभिमान करने वाला नायक मानी कहा गया है । ‘मनिमान’ शब्द का सकेत उन्होंने ‘रसमञ्जरी’ से तो ग्रहण किया नहीं । इसके लिए वे ‘रहोम’ के श्रुणी प्रतीत होते हैं, कारण उनके ‘बरव’ नायिका भेद में ‘मानी’ के उदाहरण में इस शब्द का स्पष्ट प्रयोग हुआ है—

अब न जनम भर सखिया ताकों बोहि ।  
ऐठत गौ अभिमनवा तजि के मोहि ॥१०६॥

सम्भव है रहीम ने इसके लक्षण में भी अभिमान का प्रयोग किया हो, जो सम्प्रति उपलब्ध नहीं। इसी प्रकार—

- (१) डरै करत अपराध नहि करै कपट की प्रीति ।  
वचन किया में प्रतिबतुर सठ नायक की रीति ॥२५०॥
- (२) करै दोष निरसंक जो डरे न तिय ॥ मान ।  
साज धरै मन में नहीं नायक घुष्ट निदान ॥२५३॥
- (३) जो परनारिन को रसिक उपपति साहि बखान । (२५६)  
(रसराम)

इनमें प्रथम लक्षण तो मानुदत्त के इस लक्षण—कामिनीविषयककपटपटुः शठः (वही 'रसमंजरी', पृ० १७६)—से थोड़ा-सा मेल खाता है; परन्तु बाद के दो लक्षण तो सर्वथा स्वतन्त्र प्रतीत होते हैं। 'रसमंजरी' में 'घुष्ट' और 'उपपति' के लक्षण क्रमशः इस प्रकार दिये गए हैं—

भूयो निशंककृतदोषो ऽपि भूयो निवारितो ऽपि भूयः प्रथय परायणो घुष्टः ।  
—वही 'रसमंजरी' पृ० १७५ ।

आचारहानिहेतुः उपपतिः ।

—वही 'रसमंजरी', पृ० १७७ ।

इनसे स्पष्ट नहीं हो पाता—विशेषतः 'उपपति' के लक्षण से—कि इन नायकों में क्या विशेषताएँ होती हैं। मतिराम ने इस दिशा में जो प्रयत्न किया है वह स्लाघनीय है, क्योंकि उनके लक्षण इन दोनों ही नायकों की विशेषताएँ प्रस्तुत कर रहे हैं। वैसे भी साधारण समझ के व्यक्ति के लिए भी ये लक्षण अपने आपमें उपयुक्त कहे जा सकते हैं और इसका एकमात्र कारण है उनकी स्वच्छता और बोधगम्यता। सम्भव है इनके लिए भी मतिराम रहीम के श्रेणी हो, पर प्रमाण के अभाव में इस कथन की पुष्टि नहीं किया जा सकता।

उदाहरण—मतिराम के नायक-भेद सम्बन्धी लक्षणों के समान उनके इस विषय के उदाहरण भी अत्यन्त स्वच्छ और सुबोध हैं। कोई ऐसा छन्द नहीं जो लक्षण के अनुकूल न बैठता हो तथा नायक-विशेष का पूर्ण परिचय प्रस्तुत न करता हो। उदाहरण के लिए देखिए—

साँझ समय लखना मिलि भाई खरो जहाँ नन्दलाल अलबेलो ।  
खेलन को निंसि चाँदनी माँहि बनें न मतो 'मतिराम' सुहेलो ॥  
आपनि-आपनि पीरि बताय के बोति कह्यो सिपरीन नबेलो ।  
त्यों हंसि के बजराम कह्यो अब आज हमारिहि पीरि मे खेलो ॥२४७॥

(रसराम)

सभी नायिकाएँ नायक को चाँदनी रात्रि के समय अपने-अपने कशों में बुलाना

चाहती हैं, पर वह किस-किस के यहाँ जाय । अतः सबको अपने ही कक्ष में बुलाने का उसका प्रस्ताव सबके प्रति समान अनुराग का श्रोतक है और इसीलिए वह 'दक्षिण' कहा जायगा । इसी प्रकार—

दूसरे की बात सुनि परत न ऐसी जहाँ  
कोकिल कपोतन की धुनि सरसाति है ।  
छाई रहे जहाँ द्रुम बेतिन सों मिति  
'मतिराम' अलि-कुत्तन ग्रंथ्यारी अधिकारि है ।  
नक्षत्र से फूल रहे फूलन के पुञ्ज धन  
कुञ्जन में होति जहाँ विन ही में राति है ।  
ता बन की बाट कोऊ संग न सहेसो साथ  
कैसे तू अकेली दधि बेचन की जाति है ॥२६७॥  
(रसराज)

इसमें नायक वचन-चतुर है । उसके नायिका के प्रति वाक्य आपाततः तो ऐसे लग रहे हैं कि मानो वह नायिका को ऐसे सघन वन में जाने से रोक रहा हो; पर वास्तव में उसका ऐसे एकान्त स्थल में घाने का निमग्नेय है । यही उसका धानुर्य है ।

किन्तु इसके साथ यह कह देना असंगत न होगा कि नायिका-भेद के समान नायकों के उदाहरणों के लिए प्रायः रहीम कृष्ण 'बरवै नायिका भेद' पर आश्रित रहे हैं । तुलना के लिए कुछ छन्द देते हैं, देखिए—

(१) लोचन पानिप दिग सज्जी लट बंसी परबोन ।  
मो मन बारिबितासिनी कांति तियो अनु मीन ॥२६१॥  
(रसराज)

लटकी नील जुलुफिया बरसी भाइ ।  
मोमन बार बहुइया मीन बन्दाइ ॥१०४॥  
—वही 'बरवै नायिका भेद'

(२) सपने हूँ मन भावतो करत नहीं अपराध ।  
मेरे मन ही में रही सखी मान की साथ ॥२४६॥  
(रसराज)

करत नहीं अपराधबा सपनेहुँ पीव ।  
मान करे की सखया रहि गइ जीव ॥६६॥  
—वही 'बरवै नायिका भेद'

### मूल्यांकन

संक्षेप में मतिराम का नायक-नायिका-भेद भन्नुदत्त की 'रसमञ्जरी' के आधार पर ही है । किन्तु इस संस्कृत-ग्रन्थ का उन्होंने ग्रन्थानुकरण नहीं किया । जिन भेदों को असंगत धरवा साधारण पाठक के लिए अनावश्यक समझा है, उनको अपने

विवेचन में स्थान नहीं दिया। दूसरी ओर नायिका-भेद के घनतर्गत 'आगतपतिका' का महत्त्व समझकर उसका वर्णन मनोयोग से किया है—यद्यपि भानुदत्त तो क्या 'संस्कृत-काव्य-शास्त्र' के किसी भी आचार्य ने इस नायिका का नामोल्लेख तक नहीं किया। पर इसके आविष्कर्ता मतिराम ही हैं, यह तब तक निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता जब तक कि उनके पूर्ववर्ती हिन्दी कवियों के विषय में सिद्ध न हो जाय कि इन्होंने इसका लक्षण नहीं दिया। इस प्रकार मौलिक उद्भावना की दृष्टि से मतिराम का नायक-नायिका-भेद नगण्य है।

जहाँ तक उनकी विवेचन-शैली का प्रश्न है, उसका अपने आपमें महत्त्व अवश्य है। लक्षण यद्यपि 'रसमञ्जरी' के अधिकांश लक्षणों के अनुवाद है, तथापि यदि उन्हें कोई नहीं जँचा धरवा इस संस्कृत-ग्रन्थ में नहीं मिला तो साहित्यदर्पणकार और सम्भवतः अपने पूर्ववर्तियों का आश्रय लेकर लक्षणों को सुबोध तथा विवेचन को पूर्ण बनाने का प्रयत्न किया है। संस्कृत और ब्रजभाषा की प्रकृति-भिन्नता के कारण कतिपय संस्कृत-लक्षणों के शब्दों का पूर्णरूप से निर्वाह नहीं कर पाये, पर इससे लक्षण भ्रामक हो गये हैं, यह नहीं कहा जा सकता। हाँ, एक-दो स्थानों पर संस्कृत-लक्षणों का अर्थ न समझ पाने से नायिकाओं के वे लक्षण भ्रामक अवश्य हो गये हैं, पर अधिकांश लक्षणों की स्वच्छता की तुलना में इनकी उपेक्षा करना उचित होगा।

लक्षणों की अपेक्षा उदाहरण और भी स्वच्छ और सुबोध है। वस्तुतः यदि किसी भी प्रकार का अभाव यदि लक्षणों में रह गया है तो उसे उदाहरणों ने ही पूरा किया है। प्रत्येक लक्षण का स्वारस्य और उसकी सटीकता किसी भी पाठक को आकृष्ट किये बिना नहीं रहती।

### अलंकार-विवेचन

विवेचन का आचार—शृंगार रस और नायिका-भेद-विवेचन के समान अलंकार-विवेचन भी भरत के 'नाट्यशास्त्र' से ही सर्वप्रथम उपलब्ध होता है, जहाँ केवल चार अलंकारों—उपमा, रूपक, दीपक और यमक—का वर्णन है। भरत के पश्चात् आसन्न तक यद्यपि साहित्यशास्त्र का कोई ग्रन्थ प्राप्य नहीं, पर इतना धन्य है कि अलंकार भी इस काल के आचार्यों के विवेचन का विषय रहा होगा क्योंकि आसन्न ने उक्त चार अलंकारों के अतिरिक्त अन्य १२ अलंकारों का उल्लेख करते हुए इनके सम्बन्ध का सूक्त मेधावी आदि आचार्यों की ओर किया है। इस प्रकार संस्कृत-अलंकार-शास्त्र का क्रमबद्ध विकास तो भरत से ही आरम्भ हो जाता है, किन्तु इसकी अविच्छिन्न परम्परा आसन्न से आगे ही मिलती है। आसन्न ने स्वयं अपने 'काव्यालंकार' के अन्तर्गत २३ नवीन अलंकारों का आविष्कार किया है। इनके पश्चात् दण्डी, उद्भट, रुद्रट, मम्मट आदि सभी आचार्यों ने इस विषय में अपना-अपना योगदान किया, यहाँ तक कि अष्टम्य दीर्घत के समय तक अलंकारों की संख्या १२० तक पहुँच गई। किन्तु इन सभी अलंकारों को सब आचार्यों ने ज्यों का त्यों ग्रहण नहीं किया; किसी ने कुछ को तिरस्कृत किया और किसी ने निरस्तित। यही कारण है कि मम्मट के 'काव्यप्रकाश' में केवल ६८ अलंकारों का, विश्वनाथ के 'साहित्यदर्पण'



में ८॥ का तथा अण्य दीक्षित के 'कुवलयानन्द' में १२३ का वर्णन उपलब्ध होता है। फिर भी इन तीनों ग्रन्थों में विशेषतः 'कुवलयानन्द' में—पूर्ववर्ती आचार्यों द्वारा उद्भावित प्रसिद्ध अलंकारों में से लगभग सभी का सरस और सुबोध वर्णन है। रीतिकालीन कवियों का उद्देश्य उन सभी सर्व-स्वीकृत अलंकारों को संस्कृत से ब्रज-भाषा के अन्तर्गत सुबोध और संक्षिप्त रूप लाने का था। चूँकि इन दोनों दृष्टियों से 'कुवलयानन्द' अपेक्षाकृत अधिक उपयुक्त था तथा अलंकारों की संख्या भी इसमें सर्वाधिक थी, यही कारण है कि इन लोगों ने अपने अलंकार-विवेचन का मूल आधार इस ग्रन्थ को ही बनाया है। मतिराम ने भी अपने समकालीनों के समान अपने अलंकार-विवेचन का आधार 'कुवलयानन्द' ही बनाया, पर अण्य दीक्षित का उन्होंने धन्यानुकरण नहीं किया; जहाँ इनकी कोई बात नहीं जँबी, वहाँ संस्कृत-काव्य-शास्त्र के प्रसिद्ध ग्रन्थों 'काव्यप्रकाश' और 'साहित्यदर्पण'—का भी आश्रय लिया है।

**अलंकार की परिभाषा—**'अलंकार' का शाब्दिक अर्थ है—जो शोभा बढ़ावे। अलं करोतीति अलंकारः। संस्कृत में इसी अर्थ को ग्रहण करते हुए प्रायः सभी आचार्यों ने अलंकारों का निरूपण करने से पूर्व इन्हें काव्य के शोभा-वर्द्धक धर्म कहा है। परन्तु आश्चर्य की बात है कि मतिराम ने अलंकार का लक्षण नहीं दिया, विशेषतः उस दशा में जबकि वे इसके भेदोपभेदों का बराबर अत्यन्त विस्तार और मनोयोग के साथ कर रहे हैं। वास्तव में विवेचनगत यह अभाव उनका दोष ही कहा जाना चाहिए, क्योंकि अलंकार की परिभाषा के बिना इसके भेदों का बराबर पाठक की बुद्धि के लिए सरलता से ग्राह्य नहीं हो सकता। इस बात को यद्यपि यह कहकर ढाला जा सकता है कि उनके अलंकार-विवेचन के आधार-ग्रन्थ—'कुवलयानन्द'—में अलंकार का लक्षण नहीं दिया गया, पर यह तर्क इसलिए मान्य नहीं हो सकता क्योंकि जब अलंकारों के भेदों और लक्षणों के सम्बन्ध में वे अण्य दीक्षित के पूर्ववर्ती संस्कृत-आचार्यों—मम्मट और विश्वनाथ का आश्रय ले सकते थे तो अलंकार के लक्षण के लिए उन्हें संकोच क्यों हुआ? दूसरे यह उनका अपनी मौलिकता दर्शाने का प्रयास भी नहीं कहा जा सकता—अलंकार-विवेचन में वे संस्कृत-ग्रन्थों के आधार को स्पष्ट शब्दों में स्वीकार करते हैं—

संस्कृत को अर्थ लं भाषा मुद्र बिचार।

उदाहरण अम ए किए लोको मुकवि सुधार ॥१०॥

(अलंकार पञ्चाशिका)

तब इसका क्या कारण है? इसके उत्तर में यही कहा जा सकता है कि वे मूलतः रसवादी ही थे और अलंकार की परिभाषा की जितनी अपेक्षा थी, वह उन्होंने पृथक् रूप से न देकर कवि-निवेदन के अन्तर्गत संकेत रूप में दे दी है—

भाषसिंह की रोम की कविता भूषण धाम ॥

ग्रन्थ मुकवि 'मतिराम' यह कोनी 'ललितललाम' ॥३८॥

(ललितललाम)

यहाँ 'कविता भूषण' से स्पष्ट ही है कि वे अलंकारों को वाणी के आभूषण

मात्र मानते हैं : चूँकि शरीर के लिए धर्म की अपेक्षा आभूषण कम महत्वपूर्ण होते हैं, अतएव उनके 'भूषण' शब्द के प्रयोग से यह निष्कर्ष निकाल लेना भी अपने आपमें सहज ही है कि सम्मत के समान ये भी भलंकारों को काव्य के लिए अनिवार्य नहीं समझते।

भतिराम के भलंकार-विवेचक-ग्रन्थ—भतिराम के भलंकार-निरूपण सम्बन्धी दो ग्रन्थ ही उपलब्ध होते हैं—'ललितललाम' और 'भलंकार पंचाशिका'। इनमें 'ललितललाम' विशालकाय ग्रन्थ है। इसमें सामान्य रूप से सभी प्रसिद्ध भयलंकारों का वर्णन किया गया है। 'भलंकार पंचाशिका' कलेजर की दृष्टि से अपेक्षाकृत संकुचित है। जैसा कि 'पंचाशिका' शब्द से ही स्पष्ट है, इसमें कवि का अभीष्ट केवल ५० भलंकारों के वर्णन का रहा होगा। किन्तु इस ग्रन्थ की प्रति खंडित होने के कारण सम्प्रति ४० भलंकारों का वर्णन ही मिलता है—भेदोपभेद मिलाकर भी ४८ ही नौंते हैं<sup>१</sup>। दूसरे जिन भलंकारों का इसमें वर्णन हुआ है उनमें से अधिकांश ऐसे हैं जो अधिक प्रसिद्ध नहीं। वैसे इतना अवश्य है कि इनमें से ऐसा कोई भलंकार नहीं जिसका 'ललितललाम' में निरूपण न हुआ हो। वस्तुतः इस कृष्णकाय पुस्तिका की रचना कवि ने भलंकार-निरूपण अथवा आचार्यत्व की दृष्टि से नहीं की, प्रत्युत अपने आश्रयदाता पर स्वतन्त्र रूप से लिखे छन्दों में भलंकार-विशेष देखकर उन्हें तत्सम्बन्धी लक्षण-सहित प्रस्तुत कर पुस्तक का रूप दे दिया है। ऐसी दशा में भतिराम के भलंकार-निरूपण की परीक्षा, 'ललितललाम' के आधार पर करना ही समीचीन होगा।

### विवेच्य भलंकार

ऊपर निवेदन किया जा चुका है कि भतिराम के भलंकार-विवेचन का मुख्य आधार-ग्रन्थ अप्रत्यक्ष दीक्षित का 'कुवलयानन्द' है। इस ग्रन्थ के अन्तर्गत प्रमत्त, इन १२३ भलंकारों का वर्णन किया गया है—१. उपमा (पूर्व और पुनः), २. अन्वय, ३. उपमेयोपमा, ४. पञ्च-विध प्रतीप, ५. रूपक (१. अर्थ—अधिक, हीन और अनुभव, २. ताद्रूप्य—अर्थ, हीन और अनुभव), ६. परिणाम, ७. द्विविध उत्प्रेष, ८-९-१०. स्मृति-भ्रान्ति-नन्देह, ११. अपह्लावि (मुद्र, हेतु, पर्यस्त, भ्रान्ति, द्वेक और कौतव), १२. उत्प्रेक्षा (१. वस्तु—उत्प्रेक्षा और अनुकलविषया, २. हेतु—सिद्धविषया और अमिद्धविषया, ३. फल—सिद्धविषया और अमिद्धविषया), १३. प्रतिशयोक्ति (रूपका, सापेक्षता, भेदका, सम्बन्धा, असम्बन्धा, चपला, अक्रमा और अत्यन्ता), १४. तुल्ययोगिता, १५. दीपक, १६. आवृत्ति दीपक, १७. प्रतिवस्तूपमा, १८. दृष्टान्त, १९. निदर्शना, २०. व्यतिरेक, २१. सहोक्ति, २२. मिश्रोक्ति, २३. समासोक्ति, २४. परिकर, २५. परिकराकुर, २६. स्तेप (वर्णनिक विषय, अवर्णनिक विषय और वर्णनवर्णनिक विषय), २७. अस्तुतप्रसङ्गा, २८. प्रस्तुताकुर, २९. पर्यायोक्ति, ३०. व्यावस्तुति, ३१. व्यावनिन्दा, ३२. विविध आशेष, ३३. विरोधाभास, ३४. पञ्च-विध विभावना, ३५. विशेषोक्ति, ३६. असम्भव, ३७. त्रि-विध असंगति,

१. इनको पूर्वोक्त तृतीय अध्याय के अन्तर्गत 'भलंकार पंचाशिका' के अंतर्ग में देखिये।

३८. त्रिविध विषय, ३९. त्रिविध सम, ४०. विचित्र, ४१. द्विविध अधिक, ४२. अल्प, ४३. अन्योन्य, ४४. त्रिविध विशेष, ४५. द्विविध व्याघात, ४६. कारणमाला, ४७. एकावली, ४८. मालादीपक, ४९. सार, ५०. यथासंख्य, ५१. द्विविध पर्याय, ५२. परिवृत्ति, ५३. परिसंख्या, ५४. विकल्प, ५५. द्विविध सम्मुख्य, ५६. कारक दीपक, ५७. समाधि, ५८. प्रत्यनीक, ५९. अर्थापत्ति, ६०. काव्यलिङ्ग, ६१. अर्थान्तर-न्यास, ६२. विकस्वर, ६३. प्रौढोक्ति, ६४. समावन, ६५. मिथ्याध्यवसित, ६६. ललित, ६७. त्रिविध ग्रहपंथ, ६८. विषादन, ६९. त्रिविध उत्सास, ७०. अवज्ञा, ७१. अनुज्ञा, ७२. लेश, ७३. मुद्रा, ७४. रत्नावली, ७५. तद्गुण, ७६. द्विविध पूर्वरूप, ७७. अतद्गुण, ७८. अनुगुण, ७९. मौलित, ८०. सामान्य, ८१-८२. उन्मोलित-विशेष, ८३. द्विविध उत्तर, ८४. सूक्ष्म, ८५. पिहित, ८६. व्याजोक्ति, ८७. गूढोक्ति, ८८. विवृतोक्ति, ८९. युक्ति, ९०. लोकोक्ति, ९१. छेकोक्ति, ९२. वक्रोक्ति (इलेप और काकु), ९३. स्वभावोक्ति, ९४. भाविक, ९५. उदात्त, ९६. अत्युक्ति, ९७. निश्चित, ९८. प्रतिबन्ध, ९९. विधि, १००. हेतु, १०१. रसवत्, १०२. प्रेयस्, १०३. ऊर्जस्वि, १०४. समाहित, १०५. भावोदय, १०६. भावसन्धि, १०७. भावशबला, १०८. प्रत्यक्ष, १०९. अनुमान, ११०. उपमान, १११. शब्दप्रमाण, ११२. स्मृति, ११३. श्रुति, ११४. अर्थापत्ति, ११५. अनुपलब्धि, ११६. सम्भव, ११७. ऐतिह्य, ११८. अलंकार समूहि, ११९. अगाधिभावसंकर, १२०. समप्राधान्य संकर, १२१. सन्देहसंकर, १२२. एकवचनानुप्रवेश संकर, १२३. संकरसंकर । मतिराम ने इनमें से प्रथम १०० अलंकारों को छोड़े हेर-फेर के साथ ज्यों का त्यों ग्रहण कर लिया है । एक और 'मालोपमा' और 'रसनोपमा' नामक उपमा के दो भेदों को स्वतन्त्र अलंकारों के रूप में इनके बीच समाविष्ट किया है, वही दूसरी ओर 'काव्यलिङ्ग' का 'हेतु' में तथा 'असम्बन्धातिशयोक्ति' का 'सम्बन्धातिशयोक्ति' में अन्तर्भाव कर दिया है । 'उत्तर' अलंकार के प्रथम भेद को 'गूढोत्तर' तथा इसके द्वितीय भेद को 'चित्र' नामक पृथक् अलंकार बना दिया है । किन्तु यह उनकी मौलिक उद्भावना नहीं । 'मालोपमा' और 'रसनोपमा' तो साहित्यदर्पणकार से ली गई हैं । 'काव्यलिङ्ग' का 'हेतु' में अन्तर्भाव उन्होंने मम्मट से संकेत ग्रहण करते हुए किया है । 'काव्यप्रकाश' में 'हेतु' नामक अलंकार नहीं माना गया, इसे 'काव्यलिङ्ग' में अन्तर्भूत कर दिया गया है । मतिराम ने इसके विपरीत 'काव्यलिङ्ग' के स्थान पर 'हेतु' को ग्रहण करते हुए उसे इसका भेद बता दिया है । इसी प्रकार 'असम्बन्धातिशयोक्ति' 'सम्बन्धातिशयोक्ति' का अन्तर भेद भी उन्होंने विश्वनाथ से संकेत ग्रहण करके ही बनाया है । 'साहित्यदर्पण' की कारिका के इस अंश—'सम्बन्धेऽसम्बन्धस्तद्विपर्यया' का स्पष्टतः दोनों के ऐवय की ओर संकेत

है। ऐसे ही 'उत्तर' अलंकार के प्रथम भेद को 'श्रुङ्गोत्तर' तथा द्वितीय को 'चित्रोत्तर' नाम स्वयं कुवलयानन्दकार ने ही दिया है<sup>१</sup>। अस्तु !

जहाँ तक शेष २३ अलंकारों का प्रश्न है, मतिराम ने इनमें से किसी को भी ग्रहण नहीं किया। 'रसवत्', प्रेयस, ऊर्जस्वि, समाहित, भावोदय, भावसंधि और भावदावला—इन सात अलंकारों के निरसन का कारण तो अपने प्रापमें स्पष्ट ही है। जैसा कि निवेदन किया जा चुका है मतिराम रसवादी थे और तूँकि ये सातों अलंकार अपने मूलरूप में रस की कोंटि में ही घाते हैं, अतएव अलंकार को काव्य-शरीर के भूषण मानने वाले इस व्यक्ति को यह कैसे स्वीकार्य होता कि काव्य की आत्मा उसके शरीर का आभूषण है। रही बात इतर १६ अलंकारों की, उनमें प्रमाण के प्रत्यक्ष, अनुमान, अपमान, सन्देह, स्मृति, धृति, अर्थापत्ति, अनुपलब्धि, सम्भव और ऐतिह्य—इन १० भेदों के आधार पर अलंकारों का वर्णन करना उन्हें न जैसा होगा, कारण ये सभी भेद अर्थ के शुद्धि-पक्ष को चाहें आनन्द दे सकते हों, पर हृदय-पक्ष को नहीं। अतः ये रस के उत्कर्ष में ही कैसे सहायक हो सकते हैं। इसी प्रकार 'समृद्धि' और 'संकर' के भेदों का वर्णन उन्होंने इसलिए करना उचित न समझा होगा क्योंकि ये पूर्वोक्त १०० अलंकारों में से किन्हीं का मिश्रण मात्र होते हैं, अतः इनकी पुनरक्ति कर विवेचन को विस्तृत करने से कोई लाभ नहीं। दूसरे प्रत्येक काव्योक्ति में प्रायः एक से अधिक अलंकारों का होना भी स्वाभाविक ही है—यह सामाजिक की अपनी योग्यता पर निर्भर करता है कि उसे उसमें कौन-कौनसे अलंकार सूझते हैं।

शब्दालंकारों की उपेक्षा—अतः मतिराम के विवेच्य-अलंकारों के सम्बन्ध में एक महत्त्वपूर्ण और विचारणीय प्रश्न रह जाता है और वह यह कि उन्होंने अलंकार-विवेचन में शब्दालंकारों की उपेक्षा क्यों की है—विशेषतः उस दशा में जबकि अपनी कविता में इन सभी अलंकारों का अत्यन्त स्वच्छ प्रयोग किया है। इन प्रश्न का समाधान यद्यपि यह कहकर किया जा सकता है कि उन्होंने अल्प्य दीक्षित का ही इस विषय में अनुसरण किया है, तथापि इस सम्बन्ध में यह प्रश्न पुनः उठ खड़ा होता है कि जब वे 'मालोपमा' आदि अर्थालंकारों में दीक्षित की मान्यताओं का उल्लंघन कर मम्मट और विद्वनाथ का आश्रय ले सकते थे तो इन अलंकारों के लिए उन्हें क्या आपत्ति थी? कहना न होगा कि हमारे पास इस तर्क का कोई समाधान-कारक उत्तर नहीं है; फिर भी अनुमान से इतना ही कह सकते हैं कि उनकी दृष्टि में सम्भवतः अर्थहीन सन्देह का महत्त्व नहीं रहा, इसीलिए अर्थालंकारों को काव्योत्कर्ष का विधायक मानकर इन्हीं का वर्णन करना उन्होंने उपयुक्त समझा है।

१. दे० (क) किचिदाकृतसहितं स्यादश्रुङ्गोत्तरमुत्तरम् । (१४६)

(ख) अश्रुङ्गोत्तरान्तराभिन्नमुत्तरं चित्रमुच्यते । (१५०)

—'कुवलयानन्द'—

[ डा० मोचाराकर स्वाम की 'अलंकारमुनि' हिन्दी व्याख्यान संहिता—सन् १९२६ ई० में प्रकाशित ]

## विवेचन

लक्षण—भृंगार रस और नायक-नायिका-भेद-विवेचन के समान मतिराम ने अपने अलंकार-विवेचन के अन्तर्गत समस्त लक्षण दोहों में (एक लक्षण सोरठे में भी है) ही दिये हैं—अन्तर केवल इतना है कि जहाँ पूर्वोक्त विषयों के लक्षण प्रायः 'रसमञ्जरी' के संस्कृत-ग्रन्थ से रूपान्तरित किये गये हैं, वहाँ प्रस्तुत विषय के लक्षण संस्कृत-ग्रन्थों—'कुवलयानन्द' और 'साहित्यदर्पण' की कारिकाओं के अनुवाद हैं। चूँकि गद्य की अपेक्षा पद्य में संक्षिप्तता अधिक रहती है और इस पर कुवलयानन्दकार ने लक्षण और उदाहरण एक ही कारिका में देकर इस विषय को और भी संक्षिप्त बनाने का प्रयास किया है, अतएव संस्कृत के मूल लक्षणों और वृजभाषा-गत उनके अनुवाद में विषय-प्रतिपादन का संकोच होना स्वाभाविक ही है। वैसे यहाँ यह कह देना असंगत न होगा कि मतिराम को अपने लक्षणों में विषय-प्रतिपादन के लिए विस्तार की अपेक्षाकृत अधिक स्वतन्त्रता थी; कारण वे एक दोहे में एक लक्षण तो दे ही सकते थे, पर उन्होंने ऐसा नहीं किया उनके इन दोहों में से अधिकांश अन्तिम दो चरण अलंकार के नाम, कवि के नाम तथा कनिष्ठ भरती के शब्दों से भरे पड़े हैं, जिनका अपने आपमें कोई महत्त्व नहीं। इसका कारण संस्कृत के संक्षिप्त लक्षणों के संक्षिप्त अनुवाद के अतिरिक्त संकोच की घोर उन्नीची अपनी प्रवृत्ति भी है, जिसका दर्शन उन सभी दोहों में मरलता से किया जा सकता है, जहाँ दो-दो अलंकारों के लक्षण एक साथ ही रख दिये गये हैं। उदाहरण के लिए—

(१) साभिप्राय विशेषननि सो परिकर 'मतिराम' ।

साभिप्राय विशेष्य तें परिकर अंकुर नाम ॥१६४॥

(२) जहँ कहनावति अनुकरन लोक उक्ति 'मतिराम' ।

और अर्थ सीधे सु जो छेक उक्ति अभिराम ॥३६६॥

(ललितललाम)

अप्ययदीक्षित ने इन चारों अलंकारों के पृथक्-पृथक् लक्षण दिये हैं।

सुकंठ होने की दृष्टि से संक्षिप्त लक्षण किसी भी शास्त्रीय विवेचन का गुण कहा जा सकता है, पर तभी तक जब तक कि कोई लेखक इसमें किसी भी प्रकार का दोष न माने दे। मतिराम संक्षिप्तता के पीछे इतने पड़े हैं कि 'पूर्णपमा' और 'अत्युक्ति' के लक्षणों में संस्कृत-लक्षणों के क्रमशः 'वाच्य' और 'अद्भुत' शब्दों का ही निर्वाह नहीं कर पाये। देखिये—

(१) वाचक अथ उपमेय जहँ साधारण उपमान ।

पूरन उपमा कहत हैं तहँ 'मतिराम' मुजान ॥२३॥

(ललितललाम)

सा पूर्ण यदि सामान्यपमं औपम्यवाचि च ।

उपमेयं औपमानं भवेदाच्यम् ॥

(१४)

—वही 'साहित्यदर्पण', दशम परिच्छेद १.

(२) जो सुन्दरतादिकनि की अधिक भुठाई होय ।

ताहि कहत प्रस्तुति हैं कवि पंडित सब कोय ॥३८१॥

(ललितललाम)

अतुष्टिरद्विभुतात्तथ्यशौर्यादायादिवर्णनम् ।

(१६३)

—वही 'कुवलयानन्द' ।

'उपमा' में यदि उपमेयादि वाच्य न हों तो वह 'रूपक' धर्तृकार बन जाती है । अतः हमके लक्षण में 'वाच्य' शब्द के महत्त्व को समझा जा सकता है, जिसे वे छोड़ गये हैं । इसी प्रकार कुवलयानन्दकार के 'शौर्योदायादि' पद के स्थान पर 'सुन्दरतादिकनि' का प्रयोग अपने आपमें दोष प्रतीत होता है, पर इसका कारण और ही है । बात यह है कि यदि वे अपने लक्षण में 'शौर्योदाय' का प्रयोग करते तो उसके उदाहरण स्वरूप 'आर्कसिंह' के शौर्य के सम्बन्ध में छन्द प्रस्तुत करना पड़ता और यह उन्हीं के शब्दों में (लक्षण में) 'असत्य' (भुठाई) होने के कारण आश्रयदाता के प्रति भयङ्गा का परिचायक होता । यही पर उन्होंने मूल लक्षण के 'आदि' शब्द का लाभ उठाकर 'शौर्योदाय' के स्थान पर 'सुन्दरता' का प्रयोग करके उदाहरण उसी के अनुरूप दिया है । हमने एक ओर उनकी सजगता का प्रमाण मिलता है, परन्तु दूसरी ओर 'अद्विभुत' शब्द को कैसे छोड़ गये हैं, यह समझ में नहीं आ पाता । आखिर, सौन्दर्य भी तो द्रष्टा में 'आश्चर्य' उत्पन्न करता है । इतना ही नहीं हम सक्षिप्तता की प्रवृत्ति के कारण उनके कतिपय लक्षण तक असंगत हो गये हैं । उदाहरण के लिए—

(१) प्रतिवस्तूपमा—दो वानमाथों में जहाँ दो पृथक् शब्दों द्वारा साधारण धर्म का कथन करके उनमें (वानमाथों में) सादृश्य की प्रतीति कराई जाय, वहाँ 'प्रतिवस्तूपमालंकार' होता है<sup>१</sup> । मतिराम ने अपने लक्षण में इन सभी बातों का समावेश कर दिया है, पर वाक्य में क्रिया को स्थान न मिल पाने से यह स्पष्ट नहीं हो पाता—

पद सग्रह जुग धर्म जहँ भिन्न पदनि सौँ एक ।

परगट प्रतिवस्तूपमा तहँ कवि कहत अनेक ॥१४०॥

(ललितललाम)

(२) तृतीय प्रतीति—जहाँ प्रवर्ण्य-विषय (उपमान) को वर्ण्य-विषय सा बनाकर उसके उपमेयत्व का घनादर किया जाय, वहाँ पर यह अलंकार होता है<sup>२</sup> । मतिराम का लक्षण इस बात को प्रस्तुत नहीं कर पाता—

१. दे० प्रतिवस्तूपमा सा स्याद्वाच्ययोर्गन्धसाम्ययोः ।

एको ऽपि धर्मः सामान्यो यत्र निर्दिश्यते पृथक् ॥१४०॥

—वही 'साहित्यदर्पण', दशम परिच्छेद ।

२. दे० वर्ण्योपमेयताभेन तथान्यस्याप्यनादरः ।

(१४)

—वही 'कुवलयानन्द' ।

जहाँ अनादर ध्यान को उपाबन्ध उपमेय ।

बरनत तहाँ प्रतीप हँ कोऊ सुकवि अजेय ॥६१॥

(ललितललान)

(३) तृतीय आक्षेप—यह अलंकार वहाँ होता है, जहाँ विधि के प्रयोग द्वारा (स्व-प्रतीप) निषेध को छिपाया गया हो<sup>१</sup> । परन्तु इसके लक्षण से बात स्पष्ट नहीं हो पाती—

जहँ विधि प्रगट बलानिए छप्यो निषेध प्रकास ।

तहँ भीरो आक्षेप कहि बरनत युद्धि विनास ॥६२॥

(ललितललान)

(४) कारक दोषक—जब एक कारकगत अनेक क्रियाओं का वर्णन क्रम से होना है, तब वहाँ यह अलंकार होता है<sup>२</sup> । मतिराम ने कुवलयानन्दकार के लक्षण को ज्यों का त्यों अनुदित नो कर दिया है, पर 'कारक' और 'क्रिया' जैसे महत्वपूर्ण शब्दों की ओर संकेत नहीं किया—

एकहि नैं कन सौं भए तिनको गुम्फ जु होय ।

सो कारक दोषक कह्यो कबिन अन्य मत जोय ॥६३॥

(ललितललान)

जो हो, इस प्रकार के लक्षणों की मर्यादा मतिराम के अलंकार-विवेचन में इतनी अधिक नहीं है, जिसके आधार पर उनके ऊपर किसी प्रकार का आक्षेप लगाया जा सके । अधिकांश के लक्षण नून-संस्कृत-लक्षणों के स्वच्छ एवं सुबोध अनुवाद कहे जा सकते हैं । तुलना के लिए कुछ लक्षण देते हैं, देखिये—

(१) परिणामः क्रियायश्चेद्विषयी विषयात्मना । (२१)

—वही 'कुवलयानन्द' ।

विषयी विषय अभेद सौं जहाँ करत कसु काज ।

बरनत तहँ परिणाम हँ कवि कोबिद सिरताब ॥७५॥

(ललितललान)

(२) वदन्ति शर्माशर्मानां धर्मस्य दोषकं बुधाः । (४८)

—वही 'कुवलयानन्द' ।

धर्म्य अवयवनि को जहाँ धरम होत है एक ।

बरनत हँ दोषक तहाँ कवि करि विमत विवेक ॥१३५॥

(ललितललान)

१. दे० आक्षेपोऽप्यो विधौ व्यक्ते निषेधे च विरोहिते । (७५)

—वही 'कुवलयानन्द' ।

२. दे० धर्मिकं कृतानां तु गुम्फः कारकदोषकम् । (११७)

—वही 'कुवलयानन्द' ।

(३) किंचिन्मिथ्यात्वसिद्ध्यर्थं मिथ्यार्थान्तरकल्पनम् । (१२७)

—वही 'कुवलयानन्द' ।

एक झुठाई सिद्धि की झूठो बरनत घोर ।

तहें मिथ्याध्यवसाय की कहत सुमति मति घोर ॥२६८॥

(ललितललाम)

(४) कथिता रसनोपमा ।

यथोर्ध्वमुपमेयस्य यदि स्यादुपमानता ॥२५॥

—वही 'साहित्यदर्पण,' दशम परिच्छेद ।

जहाँ प्रथम उपमेय सो होत जात उपमान ।

तहाँ कहत रसनोपमा कवि 'मतिराम' सुजान ॥२६॥

(ललितललाम)

(५) उपमातोपमेयत्वमेकस्यैव त्वनन्वयः ॥२६॥

—वही 'साहित्यदर्पण,' दशम परिच्छेद ।

जहाँ एक ही बात की उपमेयो उपमान ।

तहाँ अनन्वय कहत हैं कवि 'मतिराम' सुजान ॥२७॥

(ललितललाम)

इन लक्षणों की सबसे बड़ी विशेषता यह रही है कि यथागम्भव मूल लक्षण-गत संस्कृत-शब्दों के व्रजभाषा-पर्याय देने का प्रयास किया गया है, देखिए—

(१) ध्वन्येनान्यस्योपमाया ध्वनिध्वनित्वच इव तन् । (१५)

प्रतीपमुपमानस्य कर्मधर्ममिव मगधते । (१६)

—वही 'कुवलयानन्द'

जहाँ ध्वन्य की घोर को उपमा बचन न होय । (१७)

कहा कसु न उपमान को यों जहें करत बखान । (१८)

(ललितललाम)

(२) समासोक्तिः परिस्फूर्तिः प्रस्तुते ऽ प्रस्तुतस्य धेतु । (१९)

—वही 'कुवलयानन्द'

जहें प्रस्तुत में होत है अप्रस्तुत को जान । (२०)

(ललितललाम)

(३) आभासत्वे विरोधस्य विरोधमास इष्यते । (२१)

—वही 'कुवलयानन्द'

जहें विरोध सो मगत है होत न साँच विरोध । (२२)

(ललितललाम)



(४) हेतुनामसमग्रत्वे कार्योत्पत्तिश्च सा मता । (७८)

—वही 'कुवलयानन्द'

घोरे हेतुनि सौ जहाँ द्रकट होत है काज । (१६८)  
(ललितललाम)

यहाँ संस्कृत के 'अनिप्यत्ति', 'कर्मधर्म', 'परिस्फूर्ति', 'आभासत्वे' और 'असमग्रत्वे' शब्दों के लिए क्रमशः 'न होय', 'कहा कछु न', 'ज्ञान', 'सो लगत' और 'घोरे' शब्दों का पर्याय रूप में ग्रहण किया गया है। इसने मन्देह नहीं कि ब्रजभाषा के ये शब्द संस्कृत के उच्च शब्दों के समान उतने व्यञ्जक नहीं, पर विषय को स्पष्ट करने में पूर्ण समर्थ कहे जा सकते हैं। जहाँ ऐसे पर्यायवाची शब्द नहीं मूँके वहाँ पर संस्कृत के ब्रजभाषा में अप्रचलित शब्दों को भी ग्रहण कर लिया है! भास्त्रिर करते भी क्या ? देखिए—

(१) वपतातिशयोक्तिस्तु कार्ये हेतुप्रसक्तिं जे । (४२)

—वही 'कुवलयानन्द'

बरनत हेतु प्रसक्ति ते उपजत है जहँ काज । (१२५)  
(ललितललाम)

(२) सौकर्येण निबद्धापि क्रिया कार्यविरोधिनी । (१०३)

—वही 'कुवलयानन्द'

जहाँ क्रिया की सुकरता बरनत काज विरोध । (२५३)  
(ललितललाम)

(३) प्रतिषेधः प्रतिद्वय निषेधस्यानुकीर्तनम् । (१६५)

—वही 'कुवलयानन्द'

जहाँ प्रतिद्व निषेध को अनुकीरतन प्रकाश । (३८७)  
(ललितललाम)

(४) हेतोर्हेतुमता सार्थं वर्णनं हेतुस्थिते । (१६७)

—वही 'कुवलयानन्द'

जहाँ हेतुमत साथ ही कीजे साथ बखान । (३११)  
(ललितललाम)

प्रस्तुत उद्धरणों में 'प्रसक्ति', 'सौकर्य' (सुकरता), 'अनुकीर्तन', और 'हेतुमत' शब्दों को संस्कृत लक्षणों से ज्यों का त्यों ग्रहण कर लिया गया है।

अलंकार-विवेचन में भी भतिराम की यह विशेषता रही है कि उन्होंने संस्कृत के मूल लक्षणों का सही अनुवाद करने के अतिरिक्त इस विषय को अपने भाष्य में पूर्ण बनाने का प्रयत्न किया है। और यही कारण है कि इस विषय के लिए 'कुवलयानन्द' को मुख्य आधार बना लेने पर भी वे अन्य आचार्यों का आश्रय लेते रहे हैं। पूर्णोपमा, भातुपमा, रसनोपमा, उपमेयोपमा, प्रथम प्रतीप, प्रतीपमानोत्प्रेक्षा

(मुप्तोत्प्रेक्षा), प्रतिवस्तूपमा और पर्याय के लक्षणों में जब उन्होंने 'कुवलयानन्द' को अपूर्ण समझा है तो विश्वनाथ के 'साहित्यदर्पण' का आश्रय लिया है। इन अलंकारों में से कतिपय के लक्षण ऊपर उद्धृत किये जा चुके हैं। 'अनन्वय' और 'सहोक्ति' के लक्षणों में उन्होंने इन दोनों संस्कृत ग्रन्थों का आश्रय लिया है, यह लक्षणों से स्पष्ट ही है, देखिये—

(१) जहाँ एक ही बात को उपमेयो उपमान ।

तहाँ अनन्वय कहत हैं कवि 'मतिराम' मुजान ॥५३॥

(सलिलललाम)

उपमानोपमेयत्वं यदेकरयं वस्तुनः ।

(१०)

—वही 'कुवलयानन्द'

उपमानोपमेयमेकरयं वस्तुनः ॥२६॥

—वही 'साहित्यदर्पण', दशम परिच्छेद ।

(यहाँ 'कुवलयानन्द' के लक्षण से 'वस्तुनः' शब्द को उन्होंने अपने लक्षण से इसीलिए निकाल दिया है, क्योंकि 'साहित्यदर्पण' में इसका प्रयोग नहीं हुआ ।)

(२) काज हेतु कौं छोड़ जहँ मोरनि के सह भाव ।

बरनत तहाँ सहोक्ति हैं कविजन बुद्धि प्रभाव ॥१५७॥

(सलिलललाम)

सहोक्तिः सहभावश्चेद्भासते जनरंजनः ।

(५८)

—वही 'कुवलयानन्द'

यहाँ मतिराम ने 'काज हेतु कौं छोड़' पद को 'कुवलयानन्द' के लक्षण के साथ 'साहित्यदर्पण' की वृत्ति—'कार्यकारणपर्यायविपर्ययरूपा'—से संकेत ग्रहण कर जोड़ दिया है। इसी प्रकार 'दृष्टान्त' के लक्षण में वे कुवलयानन्दकार की प्रेरणा मम्मट से अधिक प्रभावित रहे हैं, देखिये—

यव समूहजुग धर्म जहँ जिमि बिम्बहि प्रतिविम्ब ।

मुकवि कहत दृष्टान्त हैं जेमन दर्पन बिम्ब ॥१४५॥

(सलिलललाम)

चेद्विम्बप्रतिविम्बत्वं दृष्टान्तस्तदलंकृतिः ।

(५२)

—वही 'कुवलयानन्द'

दृष्टान्तः पुनरेतेषां सर्वेषां प्रतिविम्बनम् ॥१०२॥

—वही 'काव्यप्रकाश', दशम उल्लास

यहाँ दो पद समूहों के 'दो धर्मों में विम्बप्रतिविम्ब' का कथन काव्य-प्रकाशकार से ही गृहीत है। एव 'रूपकातिशयोक्ति' अन्नार मे उन्होंने संस्कृत के किसी आचार्य ना आश्रय न लेकर जसवतसिंह के 'भाषाभूषण' के लक्षण को ग्रहण करना उचित समझा है; देखिये—

जहें केवल उपमान ते प्रगट होत उपमेय ।  
रूपकातिशयउक्ति सहें बरनत सुकवि अजेय ॥१११॥  
(ललितललाम)

प्रतिशयोक्ति-रूपक जहाँ केवल हो उपमान । (७०)  
(भाषा मूख<sup>१</sup>)

ऐसी दशा में यह कहने के लिए बाध्य होना ही पड़ता है कि उन्होंने भक्तियों के लक्षणों को स्वतः पूर्ण एवं सुबोध बनाने में कोई कसर नहीं उठा रखी। परन्तु आश्चर्य यहाँ इस बात का होता है कि 'अप्रस्तुत प्रशंसा' भक्तिकार का वे सही लक्षण नहीं दे पाये। 'कुवलयानन्द' के अनुसार यह भक्तिकार वहाँ होता है, जहाँ अप्रस्तुत के वर्णन द्वारा प्रस्तुत की व्यञ्जना हो<sup>२</sup>। किन्तु उनका लक्षण इससे सर्वथा भिन्न है—

अप्रस्तुत प्रसंसिए प्रस्तुत सीने माम ।  
सहें अप्रस्तुत परसंस को बरनत है 'मतिराम' ॥१७३॥  
(ललितललाम)

इससे स्पष्ट ही है कि उन्होंने 'अप्रस्तुतप्रशंसा' का अर्थ अप्रस्तुत के वर्णन के स्थान पर इसकी प्रशंसा (स्तुति) लगा लिया है। इस भ्रामक अर्थ के दो कारण कहे जा सकते हैं : एक तो यह कि अण्प्रत्यय दीक्षित ने इस भक्तिकार का जो लक्षण दिया है वह अपने आपमें इतना सक्षिप्त है कि जब तक इस भक्तिकार का लक्षण न आता हो तब तक कोई भी व्यक्ति दीक्षित की उक्त कारिका का सही अर्थ बताने में असमर्थ रहेगा। दूसरे साहित्यदर्पणकार ने इसका जो लक्षण दिया है वह स्पष्ट होता हुआ भी अपने आपमें इतना विस्तृत है<sup>३</sup> कि सक्षिप्तता की ओर प्रवृत्त इस व्यक्ति को उसे ग्रहण करने का सम्भवतः साहस नहीं हो पाया; और मम्मट का लक्षण लगभग वंसा ही है<sup>४</sup> जैसा कि 'कुवलयानन्द' में दिया है। दूसरे दीक्षित ने इस लक्षण के साथ जो उदाहरण दिया है, वह भी लक्षण को समझने में पूरी सहायता नहीं करता—

एकः कृती शकुन्तेषु योज्यं शक्रान्न याचते ॥

इससे ऐसा लगता है कि बातक की प्रशंसा की जा रही है। अभिमानी याचक की अपेक्षाकृत कम व्यञ्जना हो रही है। मतिराम ने अपना उदाहरण इसी के अनुरूप दिया है, देखिये—

१. सम्पादक श्री निखनाथप्रसाद मिश्र—तृतीय संस्करण ।

२. दे० अप्रस्तुतप्रशंसा स्यात् सा यत्र प्रस्तुताध्या ।

—वही 'कुवलयानन्द', ६६वीं कारिका ।

३. वही 'साहित्यदर्पण', दशम परिच्छेद ५८, ५९ और ६०वीं कारिकाएँ ।

४. दे० अप्रस्तुतप्रशंसा या सा संय प्रस्तुताध्या ॥६८॥

—वही 'काव्य प्रसारा' दरान उल्लास ।

भाननघन्द निहारि-निहारि नहीं तनु धौ धन जीवन वारं ।  
 पाव विलोनि धुभी 'मतिराम' हिए मति कौ यहि साहि निहारं ॥  
 क्यों करि धौ मुरली मनि कुण्डल मोर-पक्षा बनमात बिसारं ।  
 ते धनि जे अजरारज लखें गृह-काज करे अरु लाज सेंभारं ॥१७४॥  
 (ललितललाम)

प्रस्तुत छन्द का अन्तिम चरण उक्त संस्कृत-उद्धरण से तुलना करके देखा जा सकता है। इसमें गोपियों की अप्रत्यक्ष रूप से प्रशंसा की गई है। अतएव कहा जा सकता है कि मतिराम इस भ्रामक अर्थ के लिए उतने दोषी नहीं। अस्तु !

उदाहरण—नायक-नायिका-भेद-विवेचन-सम्बन्धी उदाहरणों के समान मतिराम ने अपने भ्रमकारों के उदाहरण प्रायः कवित्त, सर्वयो और दोहो में दिये हैं। इनकी विधेयता प्रायः यह रही है कि जिन भ्रमकारों के विवेचन में कवि का मन अधिक रमा है, उनके उदाहरण-स्वरूप कवित्त-सर्वयों—और इनमें भी एक-साथ दो-दो को उद्धृत किया है, और जिनमें उसका मन नहीं रम पाया अथवा कम रमा है, वही दोहों की रचना करके विषय को पूर्ण बनाने का प्रयत्न किया है। किन्तु इन दोहों की रचना में कवि के मन के न रमने का परिणाम यह नहीं हुआ कि ये अपने आप में सिद्धिल अथवा भ्रामक हो गये हैं। हाँ, यह प्रबन्ध है कि इनमें वह स्वारस्य नहीं पा सका जो कवित्त और सर्वयों में दृष्टिगोचर होता है, फिर भी कतिपय दोहे अपने आपमें इतने स्पष्ट और कवित्वपूर्ण हैं कि उनमें से कुछ को उद्धृत करने का लोभ-संवरण नहीं हो पाता—

- (१) बाल रही इकटक निरखि सलित लाल मुख इन्दु ।  
 रोम भार घोलिया पकी भलके धमजस बिन्दु ॥११०॥
- (२) छोरे कणु चितवन धलनि छोरे मृदु मुस्कानि ।  
 छोरे कणु सुख बेति है सकै न बँन बलानि ॥११७॥
- (३) धँचस निस उदयस रहै करत प्रात बति राज ।  
 अरविदन में इन्दिरा सुन्दरि नैननि साज ॥१३६॥
- (४) प्यो राख्यो परबेस तें धति अद्भुत बरसाय ।  
 कनक कलस पानिप भरे सगुन उरोज विलास ॥२११॥  
 (ललितललाम)

ये चारो दोहे क्रमशः प्रतीयमानोत्प्रेक्षा, भेदकातिशयोक्ति, दीपक और विशेष-योक्ति इन चार भ्रमकारों के उदाहरण हैं। प्रथम दोहे में नायक को देखने के कारण-नायिका के शरीर पर 'रवेद' सात्त्विक याव की जागृति के कारण ये 'रीझ' के भार की संभावना की गई है—अधिक भार से शायः शरीर पर घनीभा घा ही जाता है। दूसरे में नायिका की चितवन और मुस्कान तथा उसके प्राप्त सुख में पूर्व और वर्तमान के भेद की व्यंजना की गई है। तीसरे में नेत्र (प्रस्तुत) और कमल (अप्रस्तुत) में एक ही धर्म—प्यो (सोभा) बताया गया है, जिसका (दोनों में) रात्रि के समय हाम और प्रातःकाल में अभिवृद्धि होती है। अन्तिम दोहे में पानी-रूप (जल) से युक्त

कुचकुम्भो को सामने से देखकर—रति का आह्वान पाकर (कारण के होते हुए भी) नायक का परदेस-यात्रा में रुक जाने (कार्य के न होने) का वर्णन है।

अलंकार वस्तुतः ऐसी काव्योक्ति है, जिसमें शब्दार्थ का विशिष्ट प्रयोग हुआ करता है। अतएव यह अनिवार्य नहीं कि किसी भी पद्य के सम्पूर्ण भाग में कोई अलंकार विद्यमान रहे—यह उसके किसी भी अंश में रह सकता है। फिर भी इस विषय के विवेचन में विवेचक से यह आशा की ही जा सकती है कि वह ऐसी उक्ति की रचना करे जिसके प्रत्येक अंश में विवेच्य अलंकार घटता हो, क्योंकि ऐसा होने से साधारण पाठक विषय तक भली भाँति पहुँच जाता है। कहना न होगा कि इस दिशा में मतिराम का प्रयत्न अत्यन्त स्तुत्य रहा है। उनके दोहों में ही नहीं कवित्त और सर्वगो जैसे अपेक्षाकृत बड़े छन्दों तक में भी आदि से अन्त तक एक ही अलंकार का चमत्कार देखने को मिलता है। उदाहरण के लिए देखिये—

(१) देखत ही सबके चुरावतो हैं चित्तनि काँ

केरि कं न देतो यों मनीति उमड़ाई है।

कवि 'मतिराम' काम तोर हूँ तें सीधन।

कटाछनि की कोरं छेदि छाती में गड़ाई है।

खंजरीट कंज मोन मृगनि के नैननि की

छोनि-छोनि सेतो छबि ऐसी तें लड़ाई है।

तेरी झंझियान में बिलोकी यह बड़ी बात

इते पर बड़ी-बड़ी पावती बड़ाई है ॥१८३॥

(२) मोहन को मुखचन्द अतो निज नैन चकोरन को बरसावैं।

लोचन और गुपाल के आपने आनन बारिज बोध बसावैं ॥

तोतें सहै 'मतिराम' महा छबि प्रान पियारे तें तू छबि पारवैं।

तो सजनी सबके मन भावैं तु सोन-से झंगनि जाल मिलावैं ॥२२६॥

(ललितललाम)

ये दोनों छन्द क्रमशः 'व्याजस्तुति' और 'प्रथम सम'—अलंकारों के उदाहरण हैं। प्रथम उदाहरण के प्रथम तीन चरणों के अन्तर्गत नायिका के नेत्रों की अन्य लोगों के चित्त को चुराने और फिर न लौटने की बात, उनका अत्यन्त तीक्ष्णपन एवं खड्ग, कमल और मीन तथा हरिणी के नेत्रों की घोभा को लडकर—बलात् छीनने की भावना का कथन हुआ है और अन्तिम चरण में इन निन्दनीय बातों (भर्यात् चोरी करना, तीक्ष्णपन और बलात् छीनना) के समाहार द्वारा उनके बहुष्यन की निन्दा की गई है। दूसरे उदाहरण के चारों चरणों में क्रमशः 'मुखचन्द' और 'नैन-चकोरो', 'लोचन-भ्रमरो' और 'आनन-सरोज', प्रियतम और प्रेयसी की पारस्परिक छवि-प्राप्ति तथा स्वर्ण (जैसे मृगो) और जाल (कृष्ण, रत्न) का अनु रूप वर्णन है। कवि चाहता तो इन दोनों ही छन्दों के एक-एक चरण में एक-एक बात का उल्लेख करके अपने कर्म को समाप्त कर देता; पर यहाँ उनसे इनके किसी भी चरण को व्यर्थ नहीं जाने

दिया और प्रत्येक में विवेच्य-प्रलकार का निरूपण किया है। इसी प्रकार क्रमशः 'मनन्वय' और 'तद्गुण' के उदाहरणों को भी देखा जा सकता है—

- (१) सुरजन कंसी सुरजन ही में साहिबी है  
 भोज कंसी भोज में भकड़ बड़ भाल में ।  
 रतनेस कंसी रतनेस में कहत 'मति'—  
 —राम' करतूति जोति जाके करबाल में ॥  
 गोपीनाथ कंसी गोपीनाथ में सपूती भई,  
 सनुसाल कंसी रजपूती सनुसाल में ।  
 भूमि सब देखी और काहू में न पेखी  
 भावसिंह कंसी भावसिंह भूमिपाल में ॥५४॥

- (२) हीरनि मोतिन के अकतंसनि सोने के भूयन की छवि छावें ।  
 हार चमेली के फूलन के तिनमें छवि चंपक की सरसावें ॥  
 रंग के संग ते केसरि रंग की अम्बर सेत में जोति जगावें ।  
 बाल छबीली छपाएँ छपै नहि ताल कहौ अब क्यों करि प्रावें ॥३३२॥  
 (ललितललाम)

यहाँ प्रथम उदरण के प्रत्येक चरण में 'मनन्वय' अलकार का एक-एक बार (प्रथम और तृतीय में दो-दो बार) निरूपण हुआ है, तथा द्वितीय के प्रथम तीन चरणों के अन्तर्गत हीरे-मोतियों, चमेली के पुष्पो और श्वेतवस्त्र का नायिका के गौर-वर्णों को ग्रहण करने के कारण उनके क्रमशः सोने के आभूषणों, चम्पा के पुष्पो तथा केसर रंग में रंगे वस्त्र के समान हो जाने के वर्णन द्वारा तीन बार 'तद्गुण' अलकार का स्पष्ट निरूपण किया गया है। अन्तिम चरण में कवि ने इन तीनों बातों का 'बाल छबीली छपाएँ छपै नहि' वाक्य द्वारा समीकरण कर इसी अलकार के प्रभाव को स्थिर बनाये रखा है।

परन्तु जैसा कि पीछे निवेदन किया जा चुका है, वे रससिद्ध कवि पहले हैं और आचार्य बाद में, इसीलिए अपने सभी उदरणों में वे इस विशेषता का निर्वाह नहीं कर पाये। जहाँ पर उन्हें सम्पूर्ण छन्द में अलकार-विशेष का निरूपण करने का अवसर प्राप्त नहीं हुआ वहाँ अपने समकालीनों के समान छन्द के अंतिम चरण में ही उसे प्रस्तुत कर दिया है—ये चरण अपनी प्रसंग-योजना द्वारा उसके कवित्व की अभिवृद्धि के लिए ही अपना अस्तित्व बनाये हुए हैं। उदाहरण के लिए—

- (१) बाजत नगारे जहाँ बाजत मयन्द तहाँ  
 सिंह-सम कोम्हों जोर संगर जिहार हैं ।  
 कहे 'मतिराम' कवि लोगन को रीझि करि  
 बोलै ते बुरद जे चुबत मद धार हैं ॥  
 सनुसाल नन्द राज भावसिंह तेग त्याप  
 सोते और भीनितल आज न उबार हैं ।

हाथिन बिदारिखे कों हाथ है हृष्यार तेरे  
बारिद बिशरिखे कों हाथिए हृष्यार है ॥७६॥

- (२) जूयपति पंढ्यो पानी पोषत प्रबल मद  
कतम करेनु-कनि तोने संग मुख ते ।  
ग्राह गह्वी गाढ़े बर पोषले के गाढ़े भयो  
बलहीन बिकल करन दोह दुख ते ॥  
कहे 'मनिराम' सुभिरत ही समीप सखे  
ऐसी करतुति भई साहिब सुख ते ।  
बोझ बातें छुट्टी गबरान को बराबर ही  
पाँव ग्राह-मुख से पुकार निज मुख ते ॥१२४॥  
(ललितललाम)

इन दोनों कवित्तों में क्रमशः 'परिणाम' और 'अकर्मव्यतिथि' अलंकारों का निरूपण हुआ है । दोनों के अन्तिम चरण ही चमत्कार पूर्ण हैं और उन्हीं में ये अलंकार पृथक्-पृथक् रूप से स्पष्ट हैं । पहले में जहाँ हाथों पर हृष्यारों के तथा हाथियों पर हृष्यारों के आरोप द्वारा क्रमशः हाथियों और बारिदों को नष्ट करने की उनमें क्षमता दिखाई गई है, वहाँ दूसरे में गज की पुकार (कारण) और ग्राह के मुख से उसके पैर के छूटने का (कार्य) एक साथ उल्लेख किया गया है । इसी प्रकार—

१. (१) बोझ जुरे सहसावनि के बल जानत है सगरो जग साखी ।  
माफ बजें रसबोर धके बर बोरनि किसि बड़ी अभिलाखी ॥  
नाप-सर्न करतुति करी जस जोति जयी 'मनिराम' सुभाखी ।  
ओनित बरिन को बरसायकें राव सवारन में रज राखी ॥१६५॥  
(२) यों कुछ बं बजबासिन की बज कीं तजि कं मयूरा सुख पई ।  
बं रसकेसि बितासनि की बन कुंडनि की बतियां बितरई ॥  
जोग सिलावन की हम कीं बहुर्यो तुम-से उठि भावन ऐई ।  
ऊयो नहीं हम जानत हो मनमोहन कूबरो हाथ बिकई ॥२१३॥

(ललितललाम)

यहाँ प्रथम सर्वे के प्रथम तीन चरण केवल प्रसंग का निर्देश कर रहे हैं— केवल अन्तिम चरण में शत्रुओं के रक्त में रज (धूल-राजपूत धर्म) की रक्षा के कथन द्वारा 'विरोधानास' अलंकार का चमत्कार है । दूसरे प्रथम तीन चरणों में गोपियों की पूर्व-स्मृतियों और उज्ज्वल पर कटाक्ष हैं—जिनमें विशेष चमत्कार नहीं । केवल इसका अन्तिम चरण 'ऊयो नहीं हम जानत हो' वाक्य द्वारा 'अवगम्य' अलंकार का चमत्कार प्रस्तुत करता है ।

यहाँ तक तो विवेचन की दृष्टि से कुछ भी अनुचित नहीं कहा जा सकता । पर इससे आगे कवित्व के मोह के अन्तस्वरूप कतिपय छन्दों में विवेच्य अलंकार के साथ दूसरा अलंकार था गया है और उसने चमत्कार की दृष्टि से अपना प्रमुख स्थान बनाकर उदाहरण की भूमिका बना दिया है । देखिये—

चरण धरं न भूमि बिहरं तहाँई जहाँ  
 फूले-फूले फूलन बिछायो परजंक है ।  
 भार के डरनि सुकुमारि चारु अंगनि में  
 करत न अंगराग कुंकुम को पंक है ॥  
 कहे 'मतिराम' देखि चातापन बीच आयो  
 आपत मलीन होत बदन भयंक है ।  
 कैसे वह बाल लाल बाहर बिजन आवे  
 बिजन-बयारि लागे लचकत लंक है ॥१२१॥  
 (ललितललाम)

यह छन्द 'सम्बन्धातिशयोक्ति' के दूसरे भेद (असम्बन्धातिशयोक्ति—योग्य को अयोग्य कहना) के उदाहरण-रूप में प्रस्तुत किया गया है। इसमें सन्देह नहीं कि सुकुमारता के कारण नायिका को अयोग्य ठहराया गया है, परन्तु इस छन्द के सभी चरणों में मुख्य चमत्कार अत्युक्ति का ही है। अन्तिम चरण में इसके साथ 'बिजन' शब्द के कारण 'यमक' का भी अपना चमत्कार हो गया है। इसी प्रकार—

कोऊ नहीं बरजं 'मतिराम' रहो तित हो जित ही मन भायो ।  
 काहे को सौँहँ हजार करो तुम तो कबहूँ अपराध न ढायो ॥  
 सोचन बीजं न बीजं महा दुख यों हो कहा रसबाद बढ़ायो ।  
 मान रह्योई नहीं मनमोहन मानिनी होय सो मान मनायो ॥१२३॥  
 (ललितललाम)

यह 'तृतीयसम' अलंकार का उदाहरण है। जिस कार्य के लिए उद्यम किया जाय, वह बिना अनिष्ट के ही सिद्ध हो जाय, तब यह अलंकार होता है। नायक नायिका के मान-मोहन का प्रयत्न कर रहा है। नायिका का उत्तर है—मैं मानिनी नहीं, आप प्रयत्न व्यर्थ कर रहे हैं। इस प्रकार आपाततः कार्य की सिद्धि (बिना कष्ट के) हो गई है। परन्तु इस छन्द में मुख्य चमत्कार 'श्लेष वक्रोक्ति' का है। कारण, नायिका मानिनी है, पर दुःखी होकर नायक पर व्यग्य कसती हुई कह रही है कि यदि मेरा मान होता (आप मेरा सम्मान करते) तो फिर काहे का रोना था—जिसका सम्मान हो वही 'मान' करेगी और उसे ही मनाना चाहिए।

इतना ही नहीं दो-चार उदाहरणों में तो विवेच्य अलंकार की वे विशेषताएँ ही नहीं आ पाई जिनका उसके लक्षण में उल्लेख हुआ है। फलतः उदाहरण अपने आपमें अस्पष्ट तक हो गया है, देखिये—

- (१) जहँ विधि प्रगट बखानिए छप्यो नियेष प्रकाश ।  
 तहँ औरों आद्येप कहि बरनत बुद्धि बिलास ॥१६१॥
- (२) जा दिन ते धलिबे की चरचा पत्ताई तुम  
 ता दिन ते वार्क पियराई तन छाई है ।  
 कवि 'मतिराम' छोड़े भूपन बसन पान  
 सखिन सौं छेतनि हँसनि बिसराई है ॥



घाई ऋतु सुरनि सुहाई प्रीति बाके चित  
ऐसे में चलो तो सात रावरो बड़ाई है ।  
सोवति न रैन दिन सोवति रहति बात  
बूझें ते कहत सुधि मायके को घाई है ॥१८२॥  
(तल्लिउडवान)

यह 'तृतीय' आक्षेप अलंकार का उदाहरण है। जहाँ ऐसी विधि का वर्णन हो, जिसे नियम को छिपाया गया हो, वहाँ पर यह अलंकार होता है। नायक के परदेस-गमन का समाचार सुनकर नायिका को कष्ट होना स्वभाविक है। परन्तु अपने रोने आदि का कारण 'मायके की मुवि का घाना' बताना अपने आपमें प्रसङ्ग है, क्योंकि उसके इस वचन में नायक को रोकने की भावना का तनिक भी आनाम नहीं मिलता। इसी प्रकार—

जाकी छोळ भूपति भिखारी से निहारे होत ।  
भूप से भिखारी जाकी रोळ पै सराह की ।  
नूपति को थप्पन उथप्पन समर्थ सङ्ग-  
सात सुत करं करतूति चित चाह की ।  
कहै 'मतिराम' फंसी चहूँ चस्क धान  
चहुधान कुस भानु भार्वासिह नरनाह की ।  
राव सरिखर उमराव कंसे पावे पात  
साह सरि पावे बत्ताबग्य पातसाह की ॥१८३॥  
(खल्लिललाम)

इसके अन्तिम चरण में 'प्रथम प्रतीप' अलंकार का निरूपण हुआ है। यह अलंकार वहाँ होता है, जहाँ प्रसिद्ध उपमान को उपमेय के समान कहा जाय। मतिराम ने 'बादशाह' को उपमान मानकर राव भार्वासिह के समकक्ष कहा है। पर 'बादशाह' प्रसिद्ध उपमान नहीं हो सकता—कवि परम्परा में यह कभी स्वीकार नहीं किया गया।

किन्तु इस प्रकार के दुष्ट उदाहरण उनके अलंकार-विवेचन में कुल मिलाकर षेड दर्जन से अधिक नहीं हैं। साधारणतः उदाहरण अपने आपमें स्पष्ट, सरल एवं सुबोध हैं। यही कारण है कि लक्षणों में जो कुछ अभाव रह गया है, उन्होंने इन्होंने पूरा ही नहीं किया, प्रत्युत उसे अपनी विशेषताओं के प्रकाश में दिखा भी लिया है।

### भूल्यांकन

संक्षेप में मतिराम का अलंकार-विवेचन मौलिक उद्भावना की दृष्टि में अपने आपमें महत्त्व नहीं रखता। साधारणतः उन्होंने उन सभी अलंकारों का विवेचन किया है जो अण्ण दीक्षित ने अपने 'कृष्णनाम्न' में प्रस्तुत किए हैं। इनका 'मालोपमा', 'रत्नोपमा' और 'प्रतीयमानोपमा' अलंकार उदाहरण

‘साहित्यदर्पण’ से लिये है। ‘अतिशयोक्ति’ के ‘सम्बन्ध’ और ‘असम्बन्ध’ नामक भेदों का ‘सम्बन्ध’ में अन्तर्भाव भी विश्वनाथ के आधार पर है। ‘काव्यलिङ्ग’ को ‘हेतु’ का तीसरा भेद उन्होंने मम्मट के ‘काव्यप्रकाश’ से संकेत ग्रहण कर उसके विपरीत अपनी मौलिकता दर्शाने के लिए किया है, जबकि ‘उत्तर’ को ‘शूद्धोत्तर’ और ‘चित्र’ नामक अलंकारों में ‘कुवलयानन्द’ से संकेत ग्रहण कर विभाजित किया है।

लक्षणों में प्रायः ‘कुवलयानन्द’ के लक्षणों का ही उन्होंने अनुवाद किया है। यदि उन्हें इसका कोई लक्षण नहीं जँचा तो ‘साहित्यदर्पण’ और ‘काव्यप्रकाश’ की सहायता ले ली है। यद्यपि संस्कृत और ब्रजभाषा की प्रकृतियों में भिन्नता होने के कारण मूल-संस्कृत लक्षणों की-सी स्वच्छता और कसावट इन लक्षणों में नहीं पाई, पर दो-चार को छोड़ ये सभी अपने आपमें सुबोध है। ‘अप्रस्तुतप्रसा’ के लक्षण में अवश्य ही भ्रामक तत्त्व विद्यमान है, किन्तु इसका कारण कुवलयानन्दकार का ही अस्पष्ट विवेचन है।

जहाँ तक उदाहरणों का प्रश्न है, मतिराम लक्षणों की अपेक्षा इनकी रचना में अधिक सफल हुए हैं। प्रायः उनका यह प्रयत्न रहा है कि सम्पूर्ण छन्द में विवेक्य अलंकार का ही निरूपण हो, पर यदि कहीं काव्य के स्वारस्य और कला की दृष्टि से आवश्यकता हुई है तो छन्द के अन्तिम चरण में ही उस अलंकार का निरूपण कर दिया गया है। सामान्यतः सभी उदाहरण अपने आपमें अत्यन्त स्पष्ट और सुबोध हैं। एकाध दर्जन छन्द अवश्य ऐसे हैं जो अस्पष्ट बहे जा सकते हैं, पर इनसे विशेष अन्तर इसलिए नहीं आता, क्योंकि किसी विशेष अलंकार के विवेचन में भ्रान्ति नहीं हुई। या तो इसके साथ के किसी अन्य उदाहरण ने इस अभाव की पूर्ति कर दी है, या फिर यह इतना भ्रामक ही नहीं है जो विवेचन को दुष्ट कर दे ! यदि खोजकर ऐसे दो-चार छन्द प्रस्तुत भी कर दें तो कवि मतिराम पर दोष लगाना अनुचित होगा, कारण इतने विषय विवेचन में सामान्य अस्पष्टता बड़ी बात नहीं।

### पिंगल-विवेचन

विवेचन का आधार—पीछे निवेदन किया जा चुका है कि लय और मंगीत का जनक होने के कारण छन्द मूलतः अभिव्यक्ति के बाह्य रूप अर्थात् भाषा के साथ ही अधिक सम्बद्ध रहता है—अनुभूति के साथ इतना नहीं। संभवतः इसीलिए काव्य-शास्त्र के अनुभूति-सम्बन्धी अंगों के विवेचक आचार्यों ने इस विषय को ग्रहण नहीं किया। फिर भी इसका विवेचन उन अंगों की अपेक्षा कहीं अधिक प्राचीन है। रस, अलंकार आदि का विवेचन जहाँ भरत के ‘नाट्यशास्त्र’ से—और वह भी अपूर्ण—उपलब्ध होता है, वहाँ छन्द के विभिन्न भेदों का वर्णन इनसे कहीं अधिक पूर्व पिंगलाचार्य ने अत्यन्त मनोयोग और विस्तार के साथ प्रस्तुत किया है<sup>१</sup>। ऐसी दशा में विवेचन-विस्तार के आधार पर यह कहना असंगत प्रतीत नहीं होता कि पिंगल से पूर्व भी छन्द पर कार्य हुआ होगा। परम्परा से शेषनाग को छन्दःशास्त्र का प्रादि

१. दे० डा० जगन्नाथसिंह ‘मनोज्ञ’ द्वारा प्रकाशित शोध-ग्रन्थ—‘द कंटीभूतान भाग हिन्दी पोश्म दू प्रोसोमे’—अथम अध्याय।

जाता नहा जाना' इस घोर स्पष्ट संकेत करता है, साथ में 'सांख्यान धीत-मूत्र', 'निदान मूत्र' और कात्यायन की अनुक्रमणिकाओं में इनके रचयिताओं का इस घोर प्रयास भी उक्त संभावना की पुष्टि करता है। 'नाट्यशास्त्र' के १५वें अध्याय में नाटक के लिए उपयुक्त छन्दों की उद्भावना<sup>१</sup> इस विषय के विकास में भरत का योगदान कही जा सकती है। भरत के पदचान् नामह तक तो काव्य-शास्त्र के किसी भी विषय के सम्बन्ध में कुछ उपन्यस्य नहीं है और उनके बाद आचार्य लोग प्रायः काव्य-सम्प्रदायों के फेर में पड़े रहे। अतएव इस विषय पर पर्याप्त समय तक किसी भी प्रकार की प्रगति न हो सकी। वने कालिदास का 'ध्रुतवीर्य' नामक छन्द-विवेचन सम्बन्धी ग्रन्थ कहा जाता है, किन्तु इससे यह स्पष्ट नहीं कि यह प्रसिद्ध कालिदास का ही है, दूसरे इसका सम्बन्ध वररवि के साथ भी जोड़ा जाता है<sup>२</sup>। संस्कृत साहित्य के मध्यकाल से भवस्य हो इस विषय का पुनस्त्यान हुआ और इसके फल-स्वरूप संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश में अनेक ग्रन्थों की रचना हुई, जिनमें से 'अपदेव छन्दः' (अपदेव), 'वृत्तमुत्पन्न' (विहाणक), 'रत्ननूपुरा' (भट्टात जैन लेखक), 'मुवृत्तविनक' (भेमेन्द्र), 'छन्दोनुशासन' (जयकीर्ति), 'वृत्तरत्नाकर' (केदार भट्ट), 'छन्दोनुशासन' (हेमचन्द्र) 'प्राकृतपंगतम्', 'छन्दःकोस्तुम्', 'मन्दारमरन्द चम्पू' (भट्टात लेखक), 'छन्दोमंजरी' (गंगादास) तथा 'बाणोन्नयन' (दानोदर मिश्र) आज उपलब्ध हैं<sup>३</sup>। इन ग्रन्थों का मूल आधार यद्यपि पिताचार्य का उक्त ग्रन्थ हो रहा है, किन्तु विवेचन-शैली, प्रस्ताव-शैली से नवीन छन्दों की उद्भावना तथा नवीन नामों की दृष्टि से इन सबका अपना महत्त्व है। 'वृत्तरत्नाकर', 'प्राकृतपंगतम्' और 'छन्दोनुशासन' (हेमचन्द्र), ये तीन ग्रन्थ आने बतकर घट्यन्त प्रसिद्ध रहे। 'वृत्तरत्नाकर' पर डॉ० मतिराम के समय तक विविक्त (संवत् १२२१ वि०), सुल्हण (संवत् १२४६ वि०), सोनचन्द्र (संवत् १३२६ वि०), रामचन्द्र बिबुब (१६वीं शताब्दी का उत्तरार्ध), समयमुन्दर (संवत् १६६४ वि०), भास्कर (संवत् १७३२ वि०) और नारायण भट्ट (संवत् १७३७ वि०) की टीकाएँ लिपिबद्ध भी हो चुकी थीं<sup>४</sup>।

हिन्दी में रीतिकाल के अन्तर्गत ही छन्द-विवेचन पर गिने-बुने ग्रन्थ लिखे गये और इनका आधार भी किसी न किसी रूप में संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश

१. दे० डा० 'ननोब' का वही अक्षरलिखित संस्करण, प्रथम अन्वयः।

२. दे० '५ हिन्दू कोष संस्कृत लिटरेचर'—ले० बी०—पृ० १६५३ ई० में प्रकाशित—  
५० ४१५।

३. दे० इतिव्यन्दारसि यानोह मयोक्तानि द्विजोत्तमाः।

चतान्तेषु नाट्योऽस्मिन्प्रयोग्यानि निबोधत ॥१॥

—वही 'नट्यशास्त्र', ११वीं अध्याय।

४. दे० वही, 'हिन्दू कोष संस्कृत लिटरेचर', पृ० ४१६।

५. दे० इतिव्यन्दारसि का 'अनन्दम्' (अनन्दक प्र० पृ० ६० वेतंकर)—सन् १९४६ ई० में प्रकाशित, पृ० ११५-१६।

६. दे० वही 'अनन्दम्', पृ० ४१-४३।

के उक्त ग्रन्थ ही रहे हैं। मतिराम से पूर्व चिन्तामणि त्रिपाठी का 'छन्द विचार' और सुखदेव मिश्र का 'वृत्त विचार'—ये दो ग्रन्थ उपलब्ध होते हैं। इनमें चिन्तामणि का ग्रन्थ अपने आपमें सामान्य है—इसमें किसी प्रकार का गम्भीर विवेचन दृष्टिगोचर नहीं होता, पुस्तक छन्द का सामान्य ज्ञान प्राप्त करने के निमित्त तिसी गई है<sup>१</sup>। सुखदेव का ग्रन्थ भवव्य ही इस दृष्टि से अत्यन्त विस्तृत है तथा उसमें प्रायः छन्द के सभी अंगों पर विचार किया गया है। किन्तु इसका मूल आधार 'प्राकृत पिण्ड' ही रहा है<sup>२</sup>। मतिराम ने अपने पूर्ववर्ती इन दो आचार्यों की अपेक्षा अधिक ग्रन्थों का अध्ययन लेकर विषय को अधिक गम्भीरता के साथ ग्रहण ही नहीं किया, प्रत्युत अपनी आलोचक-दृष्टि का पर्याप्त परिचय दिया है। उसके 'छन्दसार संग्रह' का मुख्य आधार तो 'वृत्तरत्नाकर' और उसकी टीकाएँ ही बनी जा सकती हैं, किन्तु इसके साथ 'प्राकृत-पेगलम्' और 'बाणीभूषण' के अतिरिक्त 'छन्दोमंजरी' आदि अन्य ग्रन्थों का प्रभाव भी अप्रत्यक्ष रूप से दृष्टिगोचर होता है।

छन्द की परिभाषा—छन्द वस्तुतः वहाँ भयवा मात्राओं की वह विशेष योजना है, जिसमें लय हो। संस्कृत के अन्तर्गत छन्द के विभिन्न भेदों का अत्यन्त स्वच्छ और वैज्ञानिक विवेचन हुआ है, पर किसी भी आचार्य का ध्यान इसके लक्षण की ओर नहीं गया। इसका कारण यद्यपि अज्ञात है फिर भी छन्दकोश के आधार पर<sup>३</sup> यह कहा जा सकता है कि 'छन्द' शब्द को ही वे वहाँ भयवा मात्राओं के विशिष्ट विधान का छोटक मानकर चलते होये। हिन्दी में भी आज दिन इस शब्द का प्रयोग इसी बात को दृष्टि में रखकर किया जाता है<sup>४</sup>। मतिराम ने भी सम्भवतः इसी कारण, 'छन्द' का लक्षण देना अनावश्यक समझा है।

### छन्दःशास्त्र के विवक्ष्य अंग

'छन्दसार संग्रह' अथवा 'वृत्तकौमुदी' के पाँच प्रकाश हैं, जिनमें मतिराम ने क्रमशः गण इत्यादि, वर्णिक छन्द, मात्रिक छन्द, प्रत्यय और दण्डक छन्दों का विवेचन किया है। नीचे इन पर सूक्ष्म-सूक्ष्म विचार करते हैं।

१. दे० ३० जानकीनाथसिंह का वही अप्रकाशित शोध ग्रन्थ, द्वितीय अध्याय।
२. दे० ३० जानकीनाथसिंह का वही अप्रकाशित शोध ग्रन्थ, द्वितीय अध्याय।
३. दे० नियताक्षरपाररूपेणायम्यनुष्ठुवासी।

पञ्चम लक्षणं यथा—

पञ्चतुप्परी तच्च वृत्तजातिरिति द्विषा।

वृत्तमक्षरसंख्यातं जातिर्मात्राकृताभवेत्।

—शुन्दार्थ चिन्तामणि

४. दे० मात्रा की वा वर्ण की नियम धारण प्रति होय।

समता होय तुकान्त में छन्द कहावत सोय॥

—निहारी मट्ट-कृत 'साहित्यसूत्र' (पद्मवर्ण), द्वितीय भाग।

"मात्रा, वर्ण की रचना, विराम, गति का नियम और चरणान्त में समता जिस कविता में पाई जाती है, उसे 'छन्द' कहते हैं।"

—वही 'छन्द प्रकाश', १०१।

यस इच्छते—रत्नों का बख्शने करने से पूर्व मैत्रेयन ने सम्भवतः बहु-पुरुष का स्वल्प और इन दोनों से सम्बन्ध निरूपण करने हैं। इसके परचात्र वे बात रत्नों के कर्म, उनके स्वल्प, देवता, कर्म, बह, मृत्यु, निन्द्य, याति (दरु), रत्न, रत्न, देव, पुत्रार्थ, विद्यापुत्र, देव, दाह्य और मृत्यु का बख्शने करते हैं। बहने की प्रार्थना-कदा नह्ये कि क्षन्त-निवेदन को दृष्टि से इन सब बातों का बख्शने करने प्रार्थने महत्त्वपूर्ण नहीं, किन्तु फिर जो परम्परा से नृहोत्र रत्न-सम्बन्धो इन प्रार्थनाओं से इन कर्म के महत्त्व विरदाय का बोध प्रवर्त हो हो जाता है। सूत्र ३१४ की सारिणी में इन सबको सारिणीय प्रस्तुत कर दिया गया है। अस्तु !

इनमें रत्न-कर्म, और रत्न-स्वरूपों 'वृत्तरत्नाकर' ने किया है, रत्न-देवता, रत्न-कर्म और रत्न-मृत्यु का बख्शने नारायण मृदु की टीका में है। देव का वर्णन उक्त-संस्कृत, मृत्यु और मृत्यु-प्रसंग के अर्थों में से किन्हीं में नहीं है। सम्भव है मैत्रेयन ने इन्हें 'वृत्तरत्नाकर' की किन्हीं दोहों टीका से ग्रहण किया हो, जो प्रायः उक्त-संस्कृत नहीं। दूसरी ओर यह भी सम्भव है कि उन्होंने स्वयं ही इनमें से कतिपय की उद्भावना की हो—'नानु' कवि ने कहा भी है कि इन सम्बन्ध में प्राचीन कवि एक नव नहीं हैं।

रत्न-वर्णन के परचात्र मैत्रेयन ने वर्ण-स्त, वर्ण-शुभानुभूतिमान तथा उनके नियम का वर्णन किया है। बाद में वर्णिक रत्नों की प्रकृति के अनुसार उनके संयोग के फल तथा नाविक रत्नों का विस्तारपूर्वक वर्णन किया है। अन्त में गुरु-तपु के विभिन्न नाम भी उन्होंने दिये हैं। इस सम्बन्ध में यहाँ यह उल्लेखनीय है कि वे मयास्थान यह उल्लेख करते गए हैं कि यह वर्णन वे 'वृत्तरत्नाकर' के आधार पर कर रहे हैं। उदाहरण के लिए देखिए—

(१) करता वृत्तसमुद्र को कहियो बरन विचार ।

ताकी मति पहिचानि इमि करो सुकवि निरपार ॥

(२) वृत्तमहोदधि को मत देखि कै ये सियरे सिय जाति बसाने ॥

(३) वृत्तमहोदधि ग्रन्थ में कहे सोय निराधार ॥

(वृन्दसार संग्रह—प्रथम प्रकाश) \*

किन्तु 'वृत्तरत्नाकर' के रचयिता ने इस प्रकार का कोई वर्णन नहीं किया। हाँ, नारायण मृदु की टीका में अवश्य ही ये सब बातें उपलब्ध हो जाती हैं। मतलब कहा जा सकता है कि मैत्रेयन 'वृत्तरत्नाकर' और उसकी किसी टीका (नारायण)

१. दे० वही 'वृन्द प्रभाकर', पृ० १०६।

२. 'वृत्तमहोदधि' और 'वृत्तसमुद्र', 'वृत्तरत्नाकर' के अनुवाद हैं। ऐसा न होने पर शक्ति किताब है, क्योंकि 'वृत्तरत्नाकर' शब्द कविता की भाषा में सप नहीं पाया।

मधु-मधु	मयाप	मयाप	रगण	सपण	जगण	मगण	नगण
स्वरूप	555	555	555	555	555	555	555
देवता	पुष्पी	अल	भक्ति	बाहु	गण	चन्द्र	स्वर्ग
कल	कुशल	कचन	भय	अमल	धननारा	यश	धनवृद्धि
पुण	कुन	कवि(कुन)	रानि	पुन	राहु	चन्द्र	सुदसति
विवा	करम	मन्दसार संग्रह की दोनो ही प्रतियो में दोहा पदा नहीं आया ।	?	कौमिक	कसिण्ड	गोवम	परशुराम*
रस	रोद्र	करम	म'वार	मयानक	!	!	!
रंग	दीत	गोर	लाज	खद	पीत	गोर	सकल रंग लीन
देश	कसीम	दोनों ही प्रतियो में यह छप्पय भी नहीं पदा आया ।	कसीम	पुण	पुण	स्त्री	स्त्री
पुरुषार्थ	पूर्व	पूर्व	दक्षिण	परिचम	दण्ड	परिचम	सर्वद्विशा
द्विरामुल	कमठ	मकर	भेक	हरिख	बैल	खरगोश	गज
बाइन	लीन	दो	पक	दो	दो	लीन	लीन
मेम	रात्र	दिन	दिन	रात्र	सवि	देव	दिन
जाति	विन	राम	नील	नील	उदासन	दास	विन
प्रकृति							

सूचना—यहाँ पुराना का नयेका एक सचयकारो ने इसलिए का दिया है क्योंकि हिन्दो में प्रायः इसका दर्शन हो जाता है, अन्यथा इसे मानिषाय नहीं कहा जा सकता । संस्कृत में पुण बहुत कम देखने को मिलती है ।

• (१) संकेत रस बात का घोरक है कि प्रतियो में मतिराम का कवन पदा नहीं आया ।

नट्ट की टीका भी हो सकती है) को ही वे 'वृत्तरत्नाकर' की संज्ञा देते रहे हैं। इस बात से बहिष्कृतियों के सम्बन्ध में हमारी उक्त सम्भावना को बल मिलता है और इसलिए कहा जा सकता है कि मल इत्यादि के वर्णन में उनकी कोई मौलिक उद्भावना नहीं है।

**बहिष्कृत छन्द**—बहिष्कृत छन्दों का वर्णन मतिराम ने अत्यन्त विस्तार और मनोयोग के साथ किया है। 'छन्दसारसंग्रह' की उपनख्य दो खण्डित प्रतियों के आधार पर इनकी कुल संख्या १४३ है। एक अक्षर से २६ अक्षरों तक के सम बहिष्कृत छन्द ही इनकी परिचीया के अन्तर्गत आते हैं—अर्धजन और विपन बहिष्कृत छन्दों को सम्भवतः हिन्दी में अल्पावहारिक समझकर उन्होंने इनका वर्णन नहीं किया। उनके विवेच्य छन्दों में से अधिकांश का आधार 'वृत्तरत्नाकर' और उसकी किसी टीका के अतिरिक्त 'ब्राह्मवर्णमन्'—तथा अन्य ग्रन्थ रहे हैं, जिनमें से लगभग ज्यों के त्यों अथवा अक्षरों के नाम बदलकर रख दिये गए हैं। शेष छन्द उनका अपना आविष्कार (?) प्रतीत होते हैं। किन्तु इनमें से भावे दर्जन के लगभग छन्दों के लगभग लिपिकारों के अशुद्ध और त्रुटिपूर्ण लेख के कारण अस्पष्ट हैं। निम्नलिखित चारिणी में मतिराम द्वारा निरूपित समस्त बहिष्कृत छन्दों, उनके सङ्गणों, आधार-ग्रन्थों तथा परिवर्तित नामों के (सम्मुख) मूल छन्द आदि ग्रन्थों में प्रचलित नाम प्रस्तुत करते हैं, देखिए—

क्रम सं०	बर्ण सं०	छन्द का नाम	सङ्गण <sup>१</sup>	आधार-ग्रन्थ <sup>२</sup>
१	१	ओ	७	५० र० ३/१
२	२	विव	२ ७	" " ३/२ में यह 'स्त्री' है। मतिराम ने शक्य अनुवाद कर दिया है।
३	३	नारी	न	" " ३/३
४	३	दृग्	२	" " ३/४
५	४	विनय	४	प्र० पै० में यह 'रमय' और दन्दो० (हिन्०) में 'मदन' कहा गया है।
६	४	कन्या	न ७	५० र० ३/२

१. प्रो० वेबेंडर ने 'दक्षानन' में यह स्पष्ट कर दिया है कि कौन-कौनसे छन्द 'वृत्तरत्नाकर' के टीकाकारों ने अक्षर क्रि० दे कर दक्ष दे दिये हैं। इन उन छन्दों 'वृत्तरत्नाकर' के नामकर चले हैं, क्योंकि सम्यक् है कि मतिराम के अनुवाद ऐसी कोई टंक्य रही हो जिसने वे छन्द हैं। चारिणी में शक्य अनुवाद संकेत कर दिया गया है।

२. सङ्गणों में इन गणों के लिए प्रत्येक के आदि का अक्षर तथा गुरु के 'गु' और लघु के लिए 'ल' का प्रयोग कर रहे हैं।

३. विभिन्न ग्रन्थों के लिए यही जो कर्तव्य-संकेत अक्षर किये किए हैं, वे ये हैं—

५० र०=वृत्तरत्नाकर; प्र० पै०=ब्राह्मवर्णमन्; दन्दो० (हेम)=हेमचन्द्र का 'दन्दोनु-रमयन'; दन्दो०=दन्दोनु-रमयन; प्र० वि० सू०=ब्राह्मवर्णमन् सूत्राणि; ५० र० (ना० दे०)=वृत्तरत्नाकर (नारदवा टीका); दन्दो० (अप०)=अपभ्रंश का दन्दोनु-रमयन; ५० र०=मत्त रोष।

क्रम सं०	घण सं०	छन्द का नाम	लक्षण	आधार-ग्रन्थ
७	४	विन्द	म गु	वृ० २० में 'मृगुली' और छन्दो० (हेम०) में 'तलिता' है। [दे० 'जयशमन']
८	४	सरखिया	न गु	छन्दो० (हेम०) में 'मृगवधू' और छन्दो० में 'सर्ता' है। [दे० 'जयशमन']
९	४	मदन	र ल	प्रा० पि० में 'धारी' कहा गया है।
१०	५	पंक्ति	म २ गु	वृ० २० ३/६
११	५	प्रगुन्ता	स २ गु	छन्दो० (हेम०) में इसे 'सुरति' कहा गया है—२/३१।
१२	५	मंडल	म ल गु	छन्दो० (हेम०) में इसे 'रति' कहा गया है—२/२६।
१३	५	माया	स ल गु	छन्दो० में इसे 'प्रिया' कहा गया है—२/५।
१४	६	तनुमध्या	स य	वृ० २० ३/७
१५	६	विद्युल्लेखा	२ म	" " ३/६
१६	६	राशिवचना	न य	" " ३/८
१७	६	मधुमती	स स	" " ३/१०
१८	६	विचित्र	२ य	" = (दे० जयशमन) में यह 'सोम-राजी' है।
१९	६	मालती	न र	छन्दो० (हेम०) में इसे 'शफरिका' कहा गया है—२/४३।
२०	६	सखर	स य	छन्दो० (हेम०) में इसे 'विमला' कहा गया है—२/४६।
२१	६	मंथना	र ज	प्रा० पि० सू० २/४६
२२	६	विजोडा	२ र	प्रा० पि० सू० २/५१, प्रा० दे० २/५०
२३	६	मंथान	२ ल	
२४	७	मधुमती	२ न गु	वृ० २० (ना० टी०)
२५	७	कुमारललित	अ स गु	वृ० २० (ना० टी०)
२६	७	मदलेखा	अ स गु	वृ० २० ३/११
२७	७	हंसमाथा	स र गु	वृ० २० (ना० टी०)
२८	७	मुल्लिख	अ स गु	छन्दो० (हेम०) २/६०—'विद्युत्तत्रा', छन्दो० (जय०) 'मदलेख' २/६८
२९	७	समानिक	र ज गु	प्रा० पि० सू० २/५६, प्रा० दे० २/५८
३०	८	कोषक	त न २ गु	
३१	८	मदनमोहिनी	स य २ ल	
३२	८	विजोरात्रिलिख	अ स गु ल	



क्रम सं०	वर्ण सं०	ग्रन्थ का नाम	तत्सङ्ग	आधार-ग्रन्थ
३३	८	तुंग	२ न २ गु	प्रा० पै० २/७२ में यह 'तुंग' कहा गया है।
३४	८	चित्रनदा	२ म २ गु	वृ० २० ३/१२
३५	८	विष्णुस्तोत्र	२ म २ गु	" " ३/१३
३६	८	मायवक्त्र	म त ल गु	" " ३/१४
३७	८	इन्द्रस्त	न न २ गु	" " ३/१५
३८	८	सनातन	२ अ गु ल	" " ३/१६। वृ० २० की कुछ प्रतियों में यह 'सामानो' कहा गया है ('अपदान्न')।
३९	८	नगलक्ष्मिणी	अ र ल गु	" " ३/१७ में यह 'प्रमपिच्छ' है। प्रा० वि० सू० में इच्छा नाम 'नगलक्ष्मिणी' है। (२/७० इति)
४०	८	नाराचिच्छा	त र ल गु	वृ० २० (ना० टी०)
४१	८	मित्रलेखा	२ अ २ ल	" " (दे० 'अपदान्न')
४२	६	कुलसुखी	अ र ल	
४३	६	तीनर	स अ ल	प्रा० वि० सू० २/८७, प्रा० पै० २/८८
४४	६	हस्तमुखी	२ न स	वृ० २० ३/१६
४५	६	मदिका	२ न र	" " (ना० टी०)
४६	६	नुवगतिगुण	२ न न	" " ३/२०
४७	१०	वेदो	३ म गु	प्रा० वि० सू० २/६५—'सारज्ञो' इन्द्रो (हिम०) २/११३—'विषगति'।
४८	१०	अमृतगति	न ल न गु	प्रा० वि० सू० २/६६, प्रा० पै० २/६८
४९	१०	त्रिभुज टोमर	न २ ल ल	
५०	१०	संयुक्ता	स २ ल गु	प्रा० वि० सू० २/६१, प्रा० पै० २/६०
५१	१०	शुद्धविष्ट	म स ल गु	वृ० २० ३/२१
५२	१०	पद्म	म न य गु	" " ३/२२ ('पद्मनामकम्')
५३	१०	मदूरप्रसिद्धी	२ अ र गु	" " ३/२३
५४	१०	मत्त	म म स गु	" " ३/२५
५५	१०	मनोरमा	न र ल गु	" " ३/२६
५६	१०	अम्बकनाथ	न म स गु	प्रा० वि० सू० २/६३, वृ० २० (ना० टी०) ३/२४
५७	१०	अपविष्ट	त २ ल गु	वृ० २० ३/२०
५८	११	इन्द्रवज्र	२ त ल २ गु	" " ३/२८
५९	११	अनेन्द्रवज्र	ल त ल २ गु	" " ३/२६

क्रम सं०	वर्ण सं०	ग्रन्थ का नाम	लक्षण	प्राचार-ग्रन्थ
६०	११	उपजाति	इन्द्रवंशा और वपेन्द्रवंश के संयोग से	वृ० १० ३/१०
६१	११	अनुकूला	म त न र गु	छन्दो० (दि० 'जयशामन')
६२	११	सुवर्ण	इ त र गु	,, (हेम०)—'लघुमाहि' २/१०६, वृ० २०—'विद्यमाला' (दि० 'जयशामन')
६३	११	दोषक	इ म र गु	वृ० २० ३/३३
६४	११	शालिनी	म र त र गु	,, ३/३४
६५	११	स्वायता	र न म र गु	,, ३/३६
६६	११	स्वोद्यता	र न र ल गु	,, ३/३८
६७	११	सुमुखी	न र ल ल गु	,, ३/३२
६८	११	मौक्तिकमाला	म ल न र गु	,, ३/४३
६९	१२	इन्द्रवंशा	र त ज र	,, ३/४७
७०	१२	वंशारण	ज त ज र	,, ३/४९
७१	१२	तोटक	ज स	,, ३/४८
७२	१२	मोक्षिदान	ज ज	,, ३/५४ ('मोक्षिदान')
७३	१२	भुजंगप्रपात	ज न	,, ३/५५
७४	१२	सन्दिनी	ज र	,, ३/५६
७५	१२	मृतविलम्बित	न र म र	,, ३/५९
७६	१२	ममितामरा	स ज र स	,, ३/६०
७७	१२	जलधामाला	म म स म	,, ३/६३
७८	१२	जलोद्धरण	ज स ज स	,, ३/६३
७९	१२	सुन्दर	ज म	प्रा० वि० सू० २/१४१—'मोदक' 'मंदार मंद' सू० ५—'मामिनी' (दि० 'जयशामन')
८०	१२	तामरस	न र स ज	वृ० १० ३/६८
८१	१२	कुसुमविचित्रा	न य न य	,, ३/५२
८२	१२	अन्द्रकर्म	र न म स	,, ३/५५
८३	१२	मालती	न र ज र	,, ३/६६
८४	१३	मनुभाषिणी	स ज स ज गु	,, ३/७४
८५	१३	मत्तमयू	म त य स गु	,, ३/७२
८६	१३	पञ्चमवाटिका	म न र ज ल	प्रा० वि० सू० २/१६५ से 'पञ्चमाली' ६५
८७	१३	ठारक	ज स गु	प्रा० वि० सू० २/१६१
८८	१३	कलहंस	स ज र स गु	प्रा० वि० सू० २/१७१, पन्द्रो० (दि० 'जयशामन')
८९	१४	संज्ञितिलका	त म र न र गु	वृ० २० ३/७६

क्रम सं०	वर्ष सं०	छन्द का नाम	संक्षेप	आधार-ग्रन्थ
१०	१४	प्रहरणकविच्छा	२ न म न ल गु	वृ० १० ३/७=
११	१४	इन्द्रवदन	भ ज स न २ गु	" " ३/८=
१२	१५	मणिनिन्द	३ न म	आ० पि० सू० २/१६= में यह 'मणिगुप्त' है। (दि० वृत्ति)
१३	१५	मातिनी	२ न म २ व	वृ० १० ३/८०
१४	१५	नृपनिर्मला	लघु और	उदाहरण पढ़े नहीं आते।
१५	१५	विरोधक	५ म	
१६	१६	मङ्गरुपक	२ अ २ अ २ ल	
			(१)	
१७	१६	पञ्चानन	अ २ अ २ व गु	" १० (ना० टी०)
१८	१७	शिल्पिणी	य न न म भ ल गु	वृ० १० ३/६३
१९	१७	मन्दप्रभा	म म न २ ल २	" " ३/६७
			गु	
१००	१७	पृथ्वी	अ स अ स व ल	" " ३/६४
			गु	
१०१	१७	हरिणी	न स म र म ल	" " ३/६५
			गु	
१०२	१७	नकुण्डक	न व म २ व ल	" " ३/६८
			गु (७, = पर यति)	
१०३	१७	वंशप्रवर्धिता	म र न म न ल	" " ३/६५
			(१) (१०, ७ पर यति)	
१०४	१७	कन्याशा	१ स २ व म गु	
			ल	
१०५	१८	मच्छोद्विच्छा	१ स २ अ म र	आ० पि० सू० और वृ० १० (ना० टी०) में यह 'कर्मो' कहा गया है।
१०६	१८	अलङ्कार	न म २ स व न	
			(१)	
१०७	१८	विनया	३ न र व र	
१०८	१८	अनुराधा	लघु और	उदाहरण दोनों ही असम्भूत।
१०९	१८	महाकाव्य	लघु और	उदाहरण दोनों ही असम्भूत।
११०	१८	मूननयि	स व अ म र स	
			ल	
१११	१८	कल्या	६ म गु	

क्रम सं०	वर्ण सं०	ग्रन्थ का नाम	लक्षण	व्यापार-वर्ण्य
११२	१६	शादूँलविनीतित	म स ज स र त गु	वृ० २० ३/१०१
११३	१७	मौक्तिका	स र ज म र स ल गु	प्रा० वि० सू० २/२५३
११४	२०	राज	त न ज र भ न गु ल	
११५	२०	भावकीवित	स म र न म य गु ल १३ पर यति	छन्दो० (हेम०) में मंग में लघु गुण ब्याकर (१३, ७ पर यति) इसे 'मत्तेम' विनीतित' कहा गया है। छन्दो०— २/३३६
११६	२०	उदलभासा	म र न र भ र ल गु	छन्दो० (जय०) २/२६४
११७	२१	धर्म	म स न ज न म स (१)	
११८	२१	सम्पत्ति	म र भ न र भ (७ पर यति)	वृ० २० ३/१०४
११९	२१	चम्पकमालिका	न ज भ र ज र	छन्दो० (जय०) २/२३६
१२०	२१	कनकमाला	र न र म र न र	छन्दो० (हेम०)—'तंग' २/२५२, छन्दो० (जय०) 'तंगमालिका' २/२४२
१२१	२२	सुर्जगदित	त भ व ज स र न गु	'मन्दार' में यह 'मेसम' कहा गया है। (हे० 'जयदामन')
१२२	२३	मानिनी	भ न गु	वृ० २० (ना० टी०) में यह 'मदिरा' कहा गया है।
१२३	२४	सुरंग	त भ य ज स र न गु (१)	
१२४	२२	कमल	भ न गु	
१२५	२३	विजय	भ न गु	
१२६	२३	सुधा	भ न गु ल	
१२७	२३	सुधा	भ न ल गु	
१२८	२३	मयूर	भ न र गु	
१२९	२३	चिन्मित्र	न र ज ल गु	
१३०	२४	कमल	भ न	प्रा० वि० सू० (२/२७६) में यह 'सिरीश' कहा गया है।
१३१	२४	माधव	भ न ('मौक्तिक- कदाम' का दुगुना)	
१३२	२४	चन्द्रकला	भ न	
१३३	२४	संभरी (मंजरी)	भ न स	

क्रम सं०	वर्ष सं०	छन्द का नाम	संज्ञक	आधार-ग्रन्थ
१३४	२४	कुन्द	७३ य	
१३५	२४	मन्द	७३ य	
१३६	२४	कन्द	न न स न न न य	द्वन्द्व० (अ०) २/२५५ में (५, ५, ८) की दृष्टि पर यह 'हस्त' कहा गया है।
१३७	२४	गन्द	य	
१३८	२४	मुन्द	य	
१३९	२५	नन्दननोदर	यस गु	
१४०	२५	मदिरा	यस स	
१४१	२५	विजया	यस स	
१४२	२५	मोदन	यस गु	
१४३	२५	माधकरनिवासिना	न न य य न न न स गु	
१४४	२६	मदनहास्री	न य स न न य स न गु	
१४५	२६	हर (हर)	यस स	
१४६	२६	मधुमाधवा	यस स गु	
१४७	२६	सवय और ग्राहण दोनों ही प्रसंग हैं।		

इससे स्पष्ट ही है कि तीन दर्जों के लगभग ऐसे छन्द हैं, जिनका आधार संपन्न छन्दशास्त्र के संस्कृत, अपभ्रंश और प्राकृत-ग्रन्थों में से किसी का भी उल्लेख नहीं हुआ। ऐसी दशा में यह कहा जा सकता है कि हिन्दी में ही इनका आविष्कार हुआ। पर मतिराम ने ही किया यह तब तक निश्चय के साथ नहीं कह सकते जब तक कि यह निराप न हो जाय कि उनसे पूर्ववर्ती किसी आचार्य ने इनको उद्भावना नहीं की। फिर भी इनमें से यदि थोड़े से भी उनके द्वारा उद्भूत हुए हैं तो उसके लिए वे श्रेय के पात्र हैं।

मात्रिक छन्द—मात्रिक छन्दों की संख्या दशक छन्दों की अपेक्षा वही कम है। कप्टेन गुरवीरसिंह से प्राप्त प्रति के आधार पर सन, सर्वसम और विषम मात्रिक छन्दों की कुल संख्या १५ ही है। इनमें भी लिपि की भ्रष्टाचार के कारण कतिपय के नाम और कतिपय के संज्ञक तक स्पष्ट नहीं हैं। मतिराम ने विवेचन के प्रसंग में कहा है कि वे एक से लेकर ३२ मात्राओं तक के सन मात्रिक छन्दों का वर्णन कर चुके हैं<sup>१</sup>, किन्तु प्रति में १७ से २१ मात्राओं के छन्दों में से किसी का नाम तक

१. दे० एक ते वसिष्ठ मत लो कर्म के धरे विचारि।

धन अनुपम कहत कछु प्रत्यादिह निराधारि॥

(छन्दसार संग्रह—तृतीय प्रकार)

नहीं मिलता और शेष में १, २ और ६ मात्राओं के तीनों छन्दों के नाम स्पष्ट नहीं—अभीर, धत्तानन्द और भुलचपला के लक्षण अपूर्ण ही हैं। वरिष्ठ छन्दों के समान इन छन्दों का मूल आधार 'वृत्तरत्नाकर' और उसकी किसी टीका के प्रतिरिक्त 'प्राकृत पंगतम' ही रहे हैं। साथ में बरवें आदि छन्द जो उत्कातीन कवियों में प्रसिद्ध थे, उनके लक्षणों की भी रचना की गई है। मतिराम के विवेच्य भाषिक छन्दों के लक्षणों तथा आधार-ग्रन्थों की सारिणी नीचे देते हैं, देखिए—

## सम-मात्रिक छन्द

क्रम सं०	छन्द का नाम	लक्षण	आधार-ग्रन्थ
१	१	एक मात्रा	
२	१	दो मात्राएँ	
३	विलोचन	तीन मात्राएँ	
४	द्विजराज	चार मात्राएँ	प्रा० वै० १/१७ में यह 'विप्र' कहा गया है।
५	बाण	पाँच मात्राएँ	
६	रत्न	छः मात्राएँ	
७	सिंधु	सात मात्राएँ	
८	समुधार	आठ मात्राएँ अंत में ल गु ल	प्रा० वै० १/१७५
९	तमामिनी(१)	नौ मात्राएँ	
१०	दीपक	दस मात्राएँ अ, ट, न में से कोई अन्त में	" " १/१८१
११	अभीर	ग्यारह मात्राएँ—प्रति में लघ्व्य अपूर्ण है।	" " १/१७०
१२	पूषा	बारह मात्राएँ	
१३	गुजरी	तेरह मात्राएँ	
१४	हाकलि	बीसह मात्राएँ, १२ के बाद गुह १-२ चरणों में ११-११ और १-४ में १०-१० रखे होते हैं।	प्रा० वै० १/१७४
१५	चोपई	अत्रह मात्राएँ	
१६	पञ्चदशिका	सोलह मात्राएँ, ८ पर वति और अन्त में गु होना है।	प्रा० वै० १/१२५
१७	अरित्त	सोलह मात्राएँ, अन्त में अ।	" " १/१२७
१८	विह्विभोक्ता	सोलह मात्राएँ, २२ गु के अन्त से अन्तर चलते हैं।	" " १/१८५
१९	पादाकुलक	सोलह मात्राएँ, अ-ग में मुह।	" " १/१२६
२०	रत्नों	२२ मात्राएँ, ११-११ पर वति अन्त में १।	
२१	अष्टुड	२२ मात्राएँ, ६, ६ ११ पर वति अन्त में १।	

क्रम सं०	छन्द का नाम	संज्ञा	आधार-ग्रन्थ
२२	रोजा	२४ मात्राएँ, ११ पर दति।	प्र० पै० १/६१
२३	रत्नव	२१ मात्राएँ, ११ पर दति।	
२४	रेवती	२६ मात्राएँ, १६-१० पर दति, अंत में गु।	
२५	राजनि	२७ मात्राएँ, १६ पर दति अंत में गु ल।	
२६	हरिगोत्र	२८ मात्राएँ, चतुष्टय छंद (२३ मात्राएँ) अंत में और आदि में २ ल रखने से सप्तम है। १४-१४ पर दति।	प्र० पै० १/१६१-१६२
२७	महद्य	२६ मात्राएँ, १०, ८, ११ पर दति।	प्र० पै० १/२०८
२८	चरैद्य	३० मात्राएँ, अंत में गु; तीन दतिवाँ।	" " १/१७
२९	निमग्न सदैव्य	३१ मात्राएँ अंत में र।	
३०	बंद	३१ मात्राएँ, १६, १२ पर दति।	
३१	समान सदैव्य	३२ मात्राएँ—गु ल के क्रम से।	
३२	शोभन सदैव्य	३२ मात्राएँ—अंत में व (१)।	
३३	शोभन सदैव्य	मधुमार के छंद चरय और अंत में ४ गु के क्रम से ३२ मात्राएँ।	
३४	वनहरण	३२ मात्राएँ—३० ल और अंत में गु ८, ८, ८ पर दति।	" " १/२०२-२०३
३५	मनहरण	३२ मात्राएँ, १८, १४ पर दति। सर्व ल अतिम गु।	

### मदुसम और विषम मात्रिक छन्द तथा दण्डक

३६	आद्या	१-३ चरखों में १२-१२, दूसरे में १८ और चौथे में १४ मात्राएँ होती हैं।	प्र० पै० १/७०
३७	दोहा	१-२ चरखों में १२-१२ मात्राएँ और २-४ चरखों में ११ मात्राएँ होती हैं।	
३८	सोरय	दोहे का उलट—दोहे के सन चरख विषम चरख के स्थान पर और विषम सन के स्थान पर होते हैं।	प्र० पै० १/१७०
३९	चुतिदाता	दोहे के दोनों दलों के अंत में १-१ मात्राएँ रखने से बनता है।	प्र० पै० १/१६७
४०	चरै	विषम चरखों में १२-१२ मात्राएँ और सन चरखों में ८-७ होती हैं।	लक्ष्मणदेव कवियों में प्रचलित

क्रम सं०	ध्रुव का नाम	लक्षण	आधार-ग्रन्थ
४१	घटा	एक दल में ३१ मात्राएँ, १८, १३ पर यति ।	प्रा० पै० १/६६
४२	घटानन्द	प्रति में लक्ष्य अपूरा ही है ।	" " १/१०२ इसका आधार रहा होगा ।
४३	उल्लास	प्रथम चरण में १५ मात्राएँ और द्वितीय में १३ मात्राएँ	" " १/११८
४४	श्लोक	पाँचवाँ चरण लघु, छठा गुरु ; सातवीं लघु ।	
४५	निपुला	इसके प्रथम और दूसरे—दोनों चरणों में चतुर्मात्रा वाले तीन गणों से अधिक मात्राएँ हों ।	वृ० २० २/४
४६	चपला	इसके दोनों दलों के दूसरे और चौथे स्थानों पर अवस्थित लक्ष्य के दोनों ओर गुण होते हैं ।	" " २/५
४७	मुक्तचपला	प्रति में लक्ष्य अपूरा है ।	इसका आधार भी वृ० २० २/६ प्रतीत होता है
४८	जयनचपला	इसके उत्तरार्द्ध में चपला के लक्ष्य दृष्टिगोचर होते हैं—पूर्वार्द्ध में नहीं होते ।	वृ० २० २/७
४९	गोति	आर्या के पूर्वार्द्ध के समान इसके पूर्वार्द्ध और उत्तरार्द्ध होते हैं ।	" " २/८
५०	जगीति	आर्या के उत्तरार्द्ध के समान इसके पूर्वार्द्ध और उत्तरार्द्ध होते हैं ।	" " २/९
५१	आर्यागोति	आर्या के पूर्वार्द्ध के अतिरिक्त १ गु और जोड़कर इसके पूर्वार्द्ध और उत्तरार्द्ध की रचना होती है ।	" " २/११
५२	भूजना	१०, १०, १० और ७ मात्राओं पर ३७ मात्राओं के विषम से ३७ मात्राएँ और अंत में य ।	प्रा० पै० १/१५६
५३	मैनहार (मदनगृह)	त्रिवेणी वृन्द (३२ मात्राएँ—१०, ८, ८, ६) के परचाएँ ६ मात्राएँ और १ गु ।	" " १/२०५-२०६
५४	कुण्डलिया	आदि में दोहा फिर रोला के चार पद । आदि और अंत एक जैसा होता है ।	" " १/१४६
५५	दुष्य	प्रथम चार चरणों में ११-११ पर यति के क्रम से २४-२४ मात्राएँ अंतिम दो में २८-२८ मात्राएँ होती हैं ।	" " १/१०५



इससे स्पष्ट हो है कि उक्त ११ नाविक छन्दों में से भावे से अधिक ऐसे हैं, जो संस्कृत और प्राकृत के छन्द-विवेचन-सम्बन्धी ग्रन्थों में उपलब्ध हो जाते हैं। २ मात्रा से ६ मात्रा तक के छन्दों का विवेचन 'प्राकृत पैनलम्' के रचयिता ने यद्यपि नहीं किया, तथापि प्रस्ताव-रूपि से उनके मन्त्रों और नामों का उल्लेख अवश्य ही कर दिया है। मतिराम ने अपने नाविक छन्दों के विवेचन को पूर्ण बनाने के लिए प्रत्येक जाति से एक-एक छन्द को ग्रहण कर नवीन नाम सहित प्रस्तुत कर दिया है। उनका 'विप्र' नामक छन्द को 'द्विवराज' यज्ञ में अग्निहित करना इस बात की पुष्टि के लिए पर्याप्त है। ये छन्दों में से कितने उनकी अपनी उद्भावना हैं, इस सम्बन्ध में अब तक किसी प्रकार का निर्णय नहीं दिया जा सकता, जब तक यह निश्चय न हो जाय कि उनके पूर्ववर्ती किसी छन्द-शास्त्रकार ने तो इसका विवेचन नहीं किया।

प्रत्यय—संस्कृत-छन्द-शास्त्र के अन्तर्गत 'प्रत्यय' के छः भेद कहे गये हैं—

१. प्रसार, २. नट, ३. उद्दिष्ट, ४. एकद्वयादिनयकिया, ५. सख्या और ६. मध्ययोग। इनमें भी आने 'मध्ययोग' के तीन धन हो गये हैं—नेर, पञ्चाका और नर्कडो। मतिराम ने बरुं और मात्रा—दोनों ही की दृष्टि से इन सबका पूर्य-पूर्य बरुं किया है और इसका नूतन आचार छन्द-विवेचन के समान ही 'वृत्तरत्नाकर' तथा उसकी कोई टीका प्रतीत होती है, कारण मात्रा-नेर का उदाहरण तो नारदजी टीका की प्रतिनिधि मात्र है। इतर 'वारुणपूर' के इन श्लोक—'अकनुद्दिष्टवद्वा येन पूर्वान्वाननेन। एकैरेकगुरु ज्ञेय इव द्वाभ्यां त्रिभित्तिपत्न।' (१।३९)—का प्रस्तुत प्रकरण में उद्धृत होता इस कारण को भी बत देता है कि उन्होंने इस कृतकाय-पुस्तिका का भी उपाय किया है। इसके अतिरिक्त भी यदि और कोई ग्रन्थ उन्होंने इस प्रषय के लिए आधार बनाया हो आश्चर्य नहीं।

इतर—संस्कृत-छन्द-शास्त्र में जिन दण्ड छन्दों का बरुं किया गया है, मतिराम ने उनको समस्तः हिन्दी-भाषा में अक्षरान्वित देखकर ही ग्रहण नहीं किया। 'छन्दसार संग्रह' के अन्तिम प्रकाश में तत्कालीन ब्रजभाषा कवियों में लोकप्रिय 'मनमोहरी', 'मनासरी' और 'रूपमनासरी'—इन तीन छन्दों के तक्षण और उदाहरण ही देकर उन्होंने इस प्रकरण को समाप्त कर दिया है।

### विवेचन

संक्षेप—छन्द-शास्त्र के अन्तर्गत विवेचन की दृष्टि से छन्द का विषय जितना प्राविधिक होता है, उतना और कोई धन नहीं। मान्यरूपः यति और गुरुत्तपु के धन का समान्य-ता अन्तर छन्द को दूसरी संज्ञा दे जानता है। यही कारण है कि इस विषय के तक्षणों में अनेकानेक नामावट और स्वच्छता की आवश्यकता अधिक

१. दे० प्रसारो नष्टनुद्दिष्टनेकद्वयादिनयकिया ।

सख्यानमध्ययोगद्वय बदेते प्रत्ययः स्मृताः ॥

'वृत्तरत्नाकर', ६।१

(ऐज्य संस्कृत लिटि इव प्रकृत्यै—द्विवराज)

रहती है। विवेचक अपनी ओर से इनमें कुछ नहीं जोड़ सकता। शृंगार रस, नायक-नायिका-भेद और अलंकारों के विवेचन में मलिराम ने अपने लक्षण दोहो में ही दिये थे, पर यहाँ इससे काम न चल सका। इसीलिए एक छन्द के लिए एक से अधिक दोहो की रचना कर लेने पर भी उन्हें कभी-कभी छप्पय और चौपाई का आश्रय लेना पड़ा—प्रथम प्रकार में उन्होंने एक सर्वथा भी लक्षण-सम्बन्धी दिया है। किन्तु पूर्वोक्त विषयों के लक्षणों के समान इनमें भी प्रायः एक-दो चरण भरती के शब्दों के कारण विवेचन की दृष्टि से महत्वहीन हो गये हैं—शब्दावली में केवल इतना ही अन्तर है कि कवि के नाम के स्थान पर यहाँ छायायदाता के नाम का समावेश करने का प्रयत्न रहा है। उदाहरण के लिए देखिए—

(१) सूर अमल रजनीस विषम सिध सोधन सज्जिय ।  
 तित प्रगटत गुह तोनि सकल पित भगन उपजिय ॥  
 बहुति धनन रसतगन जगन अर भगन नगन पुनि ।  
 कम यहि अष्ट विचारि एक सहै एक उदित गुनि ॥  
 नृपसिंह सकय सुवान सुनि बड़ी सरस सेतहस करिय ॥  
 सुव किति विमल कविफुल बरनि मुखं बुन्द भूतल भरिय ॥  
 (छन्दसार संग्रह—प्रथम प्रकार)

(२) एक रगन जा चरन में नृपो वृत्त सो जान ।  
 नृव मनि सिध सकय इमि सोजो यह पहिचान ॥

(३) मगन जुगल जा चरन में विघुल्लेखा सोइ ।  
 नृपमनि सिध सकय इमि कहै सुषति कवि सोइ ॥  
 (छन्दसार संग्रह—द्वितीय प्रकार)

यहाँ प्रथम उद्धरण के प्रथम, पंचम और षष्ठ चरणों में तथा द्वितीय और तृतीय उद्धरणों के अन्तिम दो चरणों से यह स्पष्ट ही है कि विवेचन की दृष्टि से इनका अपने आपमें कोई महत्व नहीं। किन्तु ऐसा प्रायः वहाँ पर ही हुआ है, जहाँ छन्द-विरोध का लक्षण अपेक्षाकृत सक्षिप्त है।

फिर भी, सामान्य रूप से ग्रन्थुत विषय सम्बन्धी उनके लक्षण ऐसे हैं जिनमें स्वच्छता है, और इसका मूल-रहस्य है मलिराम का ययासमय गहृत और प्राकृत लक्षणों का अनुवाद करने का प्रयत्न। उदाहरण के लिए देखिए—

(१) मगन भानि गुह तोनि यनन सधु धानि बलानिय ।  
 रगन मध्य तप संधि सगन गुह अंतहि जानिय ॥  
 तगन छोर सधु जगन मध्य गुह सहित प्र अन्तर ।  
 भगन प्रथम गुह बोधित नगन सधु सकल निरन्तर ॥  
 गन अष्ट सकय सुवान सुनि इमि छन्द अन्ध प्रन्यन भरिय ।  
 तप किति विरित अयलम्ब सोइ प्रीति भीति गुरपुर चरिय ॥  
 (छन्दसार संग्रह—प्रथम प्रकार)

सर्वगुणो नुबन्तलो नरावन्तनलो लो ।  
मध्य लो नवरो वितो नोप्यो मयस्वय दयस्विकः ॥३॥  
—बही 'वृत्तलाकर'—प्रथम अध्याय

- (२) नगन सवन के घन्त ब स त पुष छिरि पुष एक ।  
सारदुत विभोदितं रवि ह्य विरति विवेक ॥  
(छन्दसार संग्रह—द्वितीय प्रकाश)

मूर्धारवेमैसस्तताः सगु छः आर्दुत्तविभोदितम् ॥१०१॥  
—बही 'वृत्तलाकर'—तृतीय अध्याय

- (३) आर्या पुरव धर्य ज्यों घन्त एक पुष आनि ।  
ल्यो हो उत्तर धर्य लो आर्यापीति प्रमानि ॥  
(छन्दसार संग्रह—तृतीय अध्याय)

आर्यापुर्बाधं यदि गुह्यमेकेनाधिकेन नियनेमुस्तम् ।  
इतरतद्वल्लिखितं नवति यदीयमद्वन्द्वमुदितायांपीतिः ॥११॥  
—बही 'वृत्तलाकर'—द्वितीय अध्याय ।

- (४) तेरह मत्ता प्रथम धर्य दूजे म्यारह ठान ।  
यहि विधि ई दल कोत्रिये दोहा लक्ष्य ज्ञान ॥  
(छन्दसार संग्रह—तृतीय प्रकाश)

तेरह मत्ता पद्य पद्य पुष ए म्यारह देह ।  
पुष तेरह एम्यारहहि दोहा लक्ष्य एह ॥७८॥  
—बही 'प्राकृत पैलम्'—प्रथम परिच्छेद ।

- (५) इतरत भयो कल घन्त पुष इमि जोदह कल पार ।  
जुहूँ दल म्यारह इत नरन पय-पय हाकति मार ॥  
(छन्दसार संग्रह—तृतीय प्रकाश)

मत्त वज्रह पद्य पद्य एम्यारह वषणोहि ।  
रह मन्तर उत्तरदलहि हाकतिध्वन् . कहेहि ॥१७२॥  
—बही 'प्राकृत पैलम्'—प्रथम परिच्छेद ।

- (६) सोलह कल पद दोत्रियं घाठ कता विलाम ।  
नियत पयोपर घन्त परि तेहि पञ्चदिका नाम ॥  
(छन्दसार संग्रह—तृतीय प्रकाश)

वज्रमत्त करह मय चारि ठाँड ।  
ठवि घन्त पयोहर पाँड पाँड ।  
घजसट्ठि मत्त पञ्चमत्त इन्दु ।  
सम चारि पात्र पञ्चदिक छन्द ॥१२५॥  
—बही 'प्राकृत पैलम्'—प्रथम परिच्छेद ।

- (७) द्वंद्वं कोठां सम करि राखो ।  
 कह इक अंक अंक तन आखो ॥  
 इक द्वं इक तिय इक चौ पेखो ।  
 आदि अमं इति भाति वितेसो ॥  
 तिरछे वियम सुधारि सम भरिये ।  
 यहि विधि कला मेव गति धरिये ॥

(छन्दसार संग्रह—चतुर्थ प्रकार)

द्वयं द्वयं समं कोष्ठं कृतवान्येव्येकमप्येते ।  
 एक द्विकत्रिकचतुः क्रमेण प्रथमेष्वपि ॥३७॥  
 शीघ्रीकाप्तपरांकाभ्यां शेषकोष्ठान्प्रपूरयेत् ।

—'बाणो भूषण'—प्रथम परिच्छेद

इस प्रकार के लक्षणों में संस्कृत-प्राकृत शब्दावली का अनुवाद—या फिर इनके शब्दों को ज्यों का त्यों ग्रहण करने का प्रयास किया गया है। किन्तु इनके साथ ऐसे भी लक्षण पर्याप्त संख्या में हैं, जिनमें लक्षणकार ने आधार-ग्रन्थों के लक्षणों का सार मात्र देने का प्रयत्न किया है। ऐसे लक्षण मूल लक्षणों की अपेक्षा अधिक सुबोध हैं, यही उनकी विशेषता है। उदाहरण के लिए देखिये—

- (१) अभ्यर्गनां श्रेण विमुनियतिगुता लघरा कीर्तयेतम् ॥१०४॥

—वही 'वृत्तरत्नाकर'—तृतीय अध्याय

मगन रगन भगन धरि एक नगन फिरि जानि ।  
 धगन, तोनि जति सात पर खगन छंद सो जानि ॥

(छन्दसार संग्रह—द्वितीय प्रकार)

(इसमें 'विमुनिमति' के लिए 'तीन जति सात पर' का प्रयोग किया गया है।)

- (२) एह छंद सुलक्षण भणइ विमलक्षण जंघइ विगलगाउ ।  
 बिसमइ वह अक्षर पुगु अट्ठवसर पुणुएगारह ठाउ ॥  
 गण आइहि एककु पंच चउककु धंत गुच लहू देह ।  
 सउ सोलह भगल भल समगल भन भरहट्ठा एह ॥२०८॥

—वही 'प्राकृत वंगलम्'—प्रथम परिच्छेद ।

बल भला जति भाठ पुनि फिरि ग्यारह बलवंत ।  
 उनतिल कल भरहटा पण विगल प्रघट कहत ॥

(छन्दसार संग्रह—तृतीय प्रकार)

(यहाँ केवल मात्राओं की संख्या और यति क्रम का ही उल्लेख किया गया है, 'प्राकृत वंगलम्' के रचयिता ने जो मात्रिक गणों एवं गुरु-स्तु सन्ध्या बन्धनों का उल्लेख किया है, उसको लक्षणकार ने ग्रहण नहीं किया।)

(३) पदम होइ चउबीस भत अन्तर गुह जुते  
पिंगल होति सेस भात्र तरिण्ह रोसा उते ।  
एगाराहा हारा रोसा छन्दो जुज्जइ  
एक्के एक्के दुट्टइ अप्पो अप्पो बद्धई ॥६१॥  
—वही 'प्राकृत पंगलम्'—प्रथम परिच्छेद ।

चौबिस कल इह चरन में ग्यारह में जति जानु ।  
सोई रोसा मानिये सोइ सुबुद्धि बलानि ॥  
(छन्दसार संग्रह—तृतीय प्रकाश)

(यहाँ पर भी नामान्य बात कही गई है, 'प्राकृत पंगलम्' के लक्षण की सभी बातों को ग्रहण नहीं किया गया ।)

परन्तु सुबोधता के प्रति उनका यह भाव्यह सर्वत्र दृष्टिगोचर नहीं होता । एक-दो लक्षण उन्होंने ऐसे भी दिये हैं, जो संस्कृत-प्राकृत के मूल लक्षणों की अपेक्षा कम बोधगम्य हैं । इनमें उन्होंने ग्राम्य सख्याओं के सूचक छन्दों का प्रयोग किया है, जबकि मूल-लक्षणों में स्पष्टतः सख्याओं का ही उल्लेख हुआ है । उदाहरण के लिए—

वस्तु वस्तु वस्तु राखि बति मेव चित्त तहें अन्त ।  
बसित कत इमि चरन में है अवहरन सो सन्त ॥  
(छन्दसार संग्रह—तृतीय प्रकाश)  
बसित होइ भत्ता अन्ते सगणाइ ठाबैहि ।  
सन्त तहू जइ गुरुमा एक्को वा बेवि पाएहि ॥२०३॥  
—वही 'प्राकृत पंगलम्'—प्रथम परिच्छेद ।

'प्राकृत पंगलम्' के रचयिता ने १६, १६ पर यति कही है, जबकि मतिराम इससे भागे ८, ८ धीरे ८ पर यति मानते हैं । इसके लिए उन्होंने 'वस्तु' (=भाठ) का तीन बार प्रयोग किया है । 'गुरु' शब्द को ज्यों का त्यों ग्रहण न कर इसके लिए 'मेव' शब्द का प्रयोग किया है । अब यदि तुलना करके देखा जाय तो स्पष्ट हो जायेगा कि दोनों लक्षणों में मतिराम का लक्षण अपेक्षाकृत कम बोधगम्य है । इसी प्रकार—

द्वादस पहिले तीसरे दूजे दस बसुन्त ।  
पन्ध्रह चौथे चरन में सुनौ आरजा सन्त ॥  
(छन्दसार संग्रह—तृतीय प्रकाश)

यस्याः प्रथमे पादे द्वादश भात्रास्तया तृतीयेऽपि ।  
अष्टादश - द्वितीये चतुर्थके पंचदश सार्या ॥४॥

—छन्दोषः<sup>१</sup>

यहाँ पर 'दस वसु' की अपेक्षा 'अष्टदश' का प्रयोग अधिक बोधगम्य है। किन्तु इस अस्पष्टता के लिए उन्हें अधिक दोषी न ठहराना चाहिए, कारण ऐसा उन्होंने पाठक को चमत्कृत करने के लिए नहीं किया—बल्कि ही यदि उनका उद्देश्य होता तो सब में उसका प्रदर्शन करते दो-चार लक्षणों में नहीं। वास्तव में इन शब्दों का प्रयोग उन्हें सभी करना पड़ा है, जबकि सख्यावाची शब्द उनके लक्षण सम्बन्धी दोनों में नहीं समा पाये। दूसरे संस्कृत के आचार्यों ने इनका नियम भी नहीं किया।

संस्कृत-प्राकृत-लक्षणों से अनुदित तथा उनके आशयरूप में गृहीत लक्षणों के प्रतिरिक्त मतिराम ने कतिपय छन्दों के लक्षण गण अथवा मात्राओं की गणना के स्थान पर छन्दों की सहायता से दिये हैं, जैसे—

अमृत अन्त सप्तु आदि द्वे मधि करि संनरि पाठ ।

अट्टाईस कत चरन में हरिगीता गुन गाठ ॥

(छन्दसार संग्रह—तृतीय प्रकाश)

यहाँ 'हरिगीता' छन्द का लक्षण 'प्राकृत, पंगतम्' के अनुसार न देकर लक्षण-कार ने आदि में दो सप्तु और अन्त में 'अमृत' छन्द रखकर २८ मात्राएँ बनाने तथा मध्य में यति लगाकर बनाया है। अमृत छन्द का लक्षण क्या है, यह वह पहले ही बता चुका है—

पठ कसा बीराम विधि तीजे ग्यारह जानु ।

सब तेइस कत ही रचन अन्त अमृत तहें आनु ॥

(छन्दसार संग्रह—तृतीय प्रकाश)

अर्थात् इस छन्द में कुल २३ मात्राएँ होती हैं और ६, ६, ११ पर यति तथा अन्त में रगण होता है। अतएव आरम्भ में दो सप्तु रखकर भी 'हरिगीता' की २८ मात्राएँ पूर्ण नहीं होती। इसके लिए मतिराम ने यद्यपि कोई संकेत नहीं दिया, तथापि उनके इस कथन से कि इस क्रम से २८ मात्राएँ हो जाती हैं, यह सहज ही अनुमान हो जाता है कि आदि के दो सप्तु और अन्त में अमृत छन्द के मध्य में किसी भी प्रकार की तीन मात्राएँ रखी जा सकती हैं। इसी प्रकार—

पंचचामरे दुगुन करि नव चरन जहें होइ ।

सो अन्नंग सेसर नरनि कहत सुमति सब कोइ ॥

(छन्दसार संग्रह—पंचम प्रकाश)

यहाँ 'अन्नंगसेसर' नामक छन्द को 'पंचचामरे' का दुगुना कहा है। अर्थात् जगण, रगण, जगण, रगण, जगण और एक गुरु को पुनः इसी क्रम में रखने से ३२ अक्षरों का 'अन्नंगसेसर' छन्द बनता है। कहना न होगा कि इस प्रकार के लक्षण

१. दे० जगन रगन धर आदि में जगन रगन फिर आनु ।

जगन केरि गुरु अन्त में पंचचामरे जानु ॥

(छन्दसार संग्रह—द्वितीय प्रकाश)

सामान्य पाठक की बुद्धि को सहज ही जाह्य नहीं हो पाते, फिर भी इतना निश्चित है कि इनने उसे यह बोध हो सकता है कि छन्द-विशेष में परिवर्तन करने से वह हमारे छन्द में किस प्रकार परिणत हो जाता है। कुण्डलिया, छप्पय आदि विषम मात्रिक छन्दों के लक्षण इसी प्रकार दिने जाने ही रहे हैं, मतिराम ने समन्वयिक और दण्डक छन्दों में ये कतिपय में यह बात दर्शाकर अपनी सूक्ष्मदृष्टि का परिचय दिया है।

ऊपर निवेदन किया जा चुका है और विवेचन से भी स्पष्ट है कि मतिराम मूल-संस्कृत और प्राकृत-लक्षणों के विषय में जागरूक रहे हैं और यही कारण है कि उनके लक्षणों में संक्षिप्तता होने पर भी प्रत्येक छन्द की सामान्य विशेषताएँ आ गई हैं। परन्तु आश्चर्य की बात है कि उनका एक लक्षण प्राकृत-लक्षण से दूर जा पड़ा है, देखिए—

सोरह कत्ता बनाइयो जगन जासु चरन भन्त ।

सो भरिल्ल लक्षण कहैं सकल सुकवि मतिपन्त ॥

(छन्दसार सप्रह—तृतीय प्रकाश)

सोरह मत्ता पाउमत्तिल्लह ।

बेबि जमवका मेठ भलिल्लह ॥

होण पप्रोहर किपि भलिल्लह ।

भन्त सुपिभ भम छन्द भलिल्लह ॥१२७॥

—वही 'प्राकृत पैगलम्' प्रथम परिच्छेद ।

'प्राकृत पैगलम्' के लेखक ने 'भरिल्ल' छन्द के भन्त में जयण का निषेध किया है, किन्तु मतिराम ने इनका विरोध रूप से उस स्थान पर इसके होने का उल्लेख किया है। यह उनकी मौलिक उद्भावना अथवा इन छन्द के सम्बन्ध में नवीन स्थापना तो नहीं हो सकती, सिवाय इसके कि वे 'होण पप्रोहर किपि' का अर्थ नहीं समझ पाये—'किपि' का अर्थ 'निदधय' समझ गये। प्राकृत को समझने में उन्होंने केवल यही पर श्रुति की है, दोष स्थानों पर तो उनके लक्षण स्वच्छ ही उतरे हैं।

उदाहरण—छन्द विवेचन के अन्तर्गत लक्षणों की अपेक्षा उदाहरणों की रचना का कार्य अपने आपमें अधिक कठिन हुआ करता है, कारण एक ओर तो कवि को छन्द-विशेष-सम्बन्धी नियम का निर्वाह करना होता है और दूसरी ओर उसमें उसे अपने कविरस की रक्षा करनी पड़ती है। चूँकि सत्काव्य में भाषा ही भावों के पीछे चलती है। भाव भाषा के पीछे नहीं, अतएव यदि वह अपनी भाषा को भावों की अपेक्षा अधिक महत्त्व देता है—और छन्द-विवेचन में उसे ऐसा करना भी पड़ता है—तो यह स्वाभाविक ही है कि रचनागत कवित्व का नाश हो जाय ! परन्तु मतिराम ने काव्यशास्त्र के पूर्वोक्त अंगों के समान इन विषय के विवेचन में भी छन्द-सम्बन्धी कठिन से कठिन नियमों का पालन करते हुए प्रायः अपने कवित्व की रक्षा की है—उसका ह्रास नहीं होने दिया ! उदाहरण के लिए कुछ छन्द देखिए—

मालती—

नृपति सुरेश समान पेलिये ।  
दिन-दिन दान सदा बिलेखिये ॥  
अधिक महोप उदार लेखिये ।  
जगत सख्य सृजान देखिये ॥  
(छन्दसार संग्रह—द्वितीय प्रकाश)

मोहन—

घसें पुण्य पंकज मैं बरवानि सदा सुभ नैननि संग मुहाइ के ।  
रसें रस और बिलोकत नैननि सोल समेत रह्यो छवि छाड़के ॥  
सखें भुज बण्डनि मैं अति जोर रह्यो बिर स जय सत्य सुभाइके ।  
घसें दिन दान तक्र अवला करि लखि सख्य महोपहि पाइके ॥  
(छन्दसार संग्रह—द्वितीय प्रकाश)

हार—

सहि सिंह सख्य सदा तज गौज कितोखि तजो सिंगरे सुख पावत ।  
कवि लोग पढ़ै कवि चित्र नहीं नितियासर सो महिमा सरसावत ॥  
मनवास दिखी अरि नारिन को धंशवानि जिन्हें निति सीबि बड़ावत ।  
बलि पुंजन के रय के नित सों सुनिये तिन येनिन सों जस गावत ॥  
(छन्दसार संग्रह—द्वितीय प्रकाश)

पादाकुलक—

नृप सख्य पंचम फुल बिलसे ।  
देखत चाहि जगत मन हितसे ॥

१. शक्य लख्य हो दे—

नगन आदि अरु जगन जुग रगनहि अन्त बनाउ ।  
छन्द मानतो सोहिये कब धरत उर बाउ ॥

२. शक्य लख्य हो दे—

जगन आठ के अन्त मैं जहूँ बीज गुक धान ।  
सोहत सिंगरे जगत मैं मोहन छन्द प्रमान ॥

३. शक्य लख्य हो दे—

सगन आठ बें आदि हो अन्त देहु सयु बोध ।  
सो उर धरिये हार ई उत्कृति मंगल सोम ॥

४. शक्य लख्य हो दे—

सोरहु असा धरन मैं अन्त थक तहूँ देख ।  
सधन पादाकुलक को बहुत सुमति सुनि सेह ॥



दिन-दिन दान भान सरसावें ।

गुन मन की रति घौ गुन गावें ॥

(छन्दसार संग्रह—तृतीय प्रकाश)

अमृत—

पंचम कुत, मण्डन सुन, सोनित सुन जात है ।

संचित कृत, कीरति धति, भुतत गुनपानु है ॥

सत्रिन मनि, घापर नृप, बंरिन उर सातु है ।

देसत जिहि, जानत जग, भूपति मुक्कपानु है ॥

(छन्दसार संग्रह—तृतीय प्रकाश)

ये सभी उद्धरण जहाँ छन्दःशास्त्र के नियमों से परिपूर्ण हैं, वहाँ दूसरी ओर इनमें कवित्व का भी अभाव नहीं है। वस्तुतः उद्दृष्ट कवि होने के नाते मतिराम ने कवित्व की ओर प्रायः अधिक ध्यान दिया है और इसका परिणाम यहाँ तक भी हो गया है कि एकाध स्थान पर वे शास्त्रीय सिद्धान्तों का उल्लंघन कर गये हैं। छन्द-विवेचन के प्रथम में भी 'मंगलमहाधौ' नामक समवर्णिक छन्द के उदाहरण के अन्तर्गत वे उस नियम का पालन नहीं करते जिसका उन्होंने इस छन्द के लक्षण में उल्लेख किया है, देखिये—

लक्षण—

भज सान भज सान परि ताते गुड जुप जानि ।

उत्कृति ते मंगलमहाधी सो छन्द बतानि ॥

उदाहरण—

भंजि भट भोर जय जंग बर जोर करि बोर जयराज बिनि धोर गावें ।

दुनुनि घुकार करि दान दिन कीति हित पंचम नरेस नित भोज सावें ॥

मन्द मित्र साहि मुख कंद घबनीस मनि भोज घर फोज तति सख सावें ।

भूपति सख्य घबनीस कुतबंद हुव धौनि सवतंस बर बंस रावें ॥

(छन्दसार संग्रह—द्वितीय प्रकाश)

'मंगलमहाधी' छन्द कवि के अपने शब्दों में २६ अक्षर (उत्कृति जाति) का है, पर यहाँ प्रत्येक शब्द में २८ अक्षर उल्लेख होते हैं। रेखांकित शब्दों को यदि निकाल दिया जाय तभी इस छन्द का सही उदाहरण हो सकता है, किन्तु तब प्रवस्था में सम्पूर्ण छन्द का सौन्दर्य—यहाँ तक धर्म भी नष्ट हो जायेगा। यह हमारे कवि का प्रभाव नहीं, अपितु उसका छन्दगत सम्बन्ध-सत्त्व की रक्षा करने का आग्रह मात्र है। जो हां, इस प्रकार का छन्द केवल यही है—'छन्दसार संग्रह' में हमें और कोई छन्द नहीं मिला ।

## मूल्यांकन

संक्षेप में मतिराम का छन्द-विवेचन उनके इतर काव्यांगों के विवेचन के समान ही स्वच्छ है। इसमें उनकी मौलिक उद्भावना कितनी है, यह तो निश्चय के साथ नहीं कहा जा सकता, पर इतना अवश्य है कि उन्होंने कतिपय नवीन छन्दों को प्रस्तुत किया है। चूँकि उनकी रचि अधिक मात्राओं तथा वर्णों वाले—लम्बे—छन्दों में अधिक दृष्टिगोचर होती है और इस प्रकार के छन्दों में ने अधिकांश का आधार भी नहीं मिल पाता, अतः यह समझ है कि इनमें से कतिपय का आविष्कार उन्होंने किया हो ! वैसे यदि उनकी उद्भावना न भी मानी जाय, तो भी वे प्रशंसा के पात्र इसलिए अधिक हैं, क्योंकि अपने पूर्ववर्ती हिन्दी-छन्द-विवेचकों की प्रेरणा उन्होंने अधिक ग्रन्थों को अपने छन्द-विवेचन का आधार बनाया है। लक्षण-उदाहरणों में यद्यपि वे एकाग्र स्थान पर नुटि कर गए हैं, पर इसके लिए वे क्षम्य हैं, कारण इतने विद्यालकाय ग्रन्थ में नुटि के लिए स्थान रह ही जाता है।

## निष्कर्ष

इस प्रकार मतिराम के काव्यशास्त्र सम्बन्धी विवेच्य ग्रंथों—शृंगार रस, नायक-नायिका-भेद, भलंकार और पिगल की सम्यक् परीक्षा कर लेने के उपरान्त अब हम यह निष्कर्ष निकालने की स्थिति में हैं कि वे 'आचार्य' कहलाने के अधिकारी हैं या नहीं ? जैसा कि निवेदन किया जा चुका है कि काव्यशास्त्र के प्रसंग में 'आचार्य' शब्द का प्रयोग साधारणतः काव्य-सम्प्रदाय के प्रवर्तक, काव्यशास्त्र के भाष्यकार अथवा इस विषय के पंडित के लिए होता है। चूँकि मतिराम ने किसी प्रकार के काव्य-विद्वान्त का प्रवर्तन तो क्या सामान्य मौलिक उद्भावना तक नहीं की; उनके विवेचन से इतना भी स्पष्ट नहीं हो पाता कि संस्कृत के पाँच सम्प्रदायों में से वे किसी के समर्थक भी थे, अतएव प्रथम अर्थ में उन्हें 'आचार्य' कहने का प्रश्न ही नहीं उठता। जहाँ तक उनके भाष्यकार होने का प्रश्न है, वह भी स्वीकार्य नहीं हो सकता, कारण उन्होंने अपने विवेचन में केवल लक्षण और उदाहरण ही दिये हैं—व्याख्या को उनके सभी ग्रन्थों में कोई स्थान नहीं मिल पाया। मिलता भी कैसे ? इसके लिए प्रपेक्षित गद्य का उनके पास सर्वथा अभाव ही था और पद्य से यह अशक्य ही था। पद्य से जब लक्षण ही कही-कही अस्पष्ट हो गये हैं तो व्याख्या कैसे हो सकती थी ? ऐसी दशा में तीसरे अर्थ में—अर्थात् पंडित अथवा कवि-शिक्षक के अर्थ में उनको किसी सीमा तक 'आचार्य' शब्द से अभिहित किया जा सकता है। बात यह है कि शिक्षक का मूल उद्देश्य श्रव्यता के सम्मुख विषय को इस प्रकार से प्रस्तुत करना होता है कि वह सरलता से उसे हृदयगम कर सके। मतिराम का उद्देश्य भी प्रायः यही रहा है और इसकी पूर्ति में वे सफल भी रहे हैं। उनके सम्पूर्ण विवेचन में, पद्य की भाषा के कारण अस्पष्ट, गिने-बुने लक्षणों की छोड़कर सबके सब ऐसे हैं जो अत्यन्त सुवोध कहे जा सकते हैं। उदाहरण भी इतने सुवोध और सरल हैं कि उनसे केवल लक्षणों को समझने में ही सहायता नहीं मिलती है, प्रयुक्त उन्हें कष्ट करने की भी

प्रेरणा सहज ही मिल जाती है। दूसरी ओर उनके विषय-प्रतिपादन से भी स्पष्ट ही है कि वे अपने विषय को भलीभाँति समझते थे तथा आचार्य कर्म को—विशेषतः छन्द-विवेचन के प्रसंग में—उन्होंने अत्यन्त गाम्भीर्य के साथ ग्रहण किया है। यह ठीक है कि कतिपय लक्षणों में उन्होंने भ्रामक शब्दावली का प्रयोग किया है अथवा उनके विषय में उन्हें स्वयं भ्रम हो गया है, किन्तु दो-चार त्रुटियों के लिए वे क्षम्य हैं—इनके कारण उनको 'आचार्य' न कहना एक प्रकार का अन्याय होगा। वास्तव में काव्यशास्त्र के सीमित विवेचन करने वाले हिन्दी-कवियों में इनको प्रथम स्थान मिलना चाहिए, क्योंकि उन्होंने अपनी सीमित परिधि में प्रत्येक अंग को अत्यन्त मनोयोग के साथ ग्रहण किया है।

## एकदश अध्याय

### मूल्यांकन

#### १—पूर्ववर्ती कवियों का मतिराम पर प्रभाव

भाचार्य मम्मट ने काव्य-रचना के तीन हेतु कहे हैं—१. शक्ति (प्रतिभा), २. निपुणता (व्युत्पन्नता) और ३. अभ्यास<sup>१</sup>। इनमें 'शक्ति' से उनका अभिप्राय कवित्व के बीजरूप, कवि के उस सत्कार से रहा है जिसके बिना सत्काव्य की रचना हो ही नहीं सकती; तथा 'निपुणता' उनके विचार में उसके लोक और जीवन सम्बन्धी व्यक्तिगत अनुभवों, शास्त्रों के मन्मीर अध्ययन, पूर्ववर्ती कवियों के साहित्य के अनुशीलन इत्यादि का (वह) परिणाम है (जिसमें वह गृहीत बाह्य सामग्री को इस प्रकार प्रस्तुत करता है कि वह सर्वथा नवीन तथा उसकी अपनी वस्तु प्रतीत होती है)। काव्यविमर्शकों की शिक्षा का अनुसरण करते हुए काव्य-रचना में सतत प्रयत्नशील रहने को वे 'अभ्यास' कहते हैं। पूर्ववर्ती भाचार्यों ने यद्यपि अपने-अपने अनुसार इनमें से प्रत्येक हेतु के महत्त्व की स्थापना करने का प्रयास किया है, किन्तु मम्मट ने उनमें से किसी एक के पक्ष को दृढ़ करने की अपेक्षा सबका समन्वय करते हुए इन तीनों के महत्त्व को स्वीकार किया है जो अपने आपमें ठीक भी है। कारण, शक्ति अथवा प्रतिभा के महत्त्व की तो इसी सभ्य से स्थापना हो जाती है कि यदि इसके बिना कविता करना असम्भव न होता तो भाव प्रत्येक व्यक्ति कवि ही दिखाई देता। इसी प्रकार शास्त्रों, सत्काव्यों आदि का अध्ययन न करने से जहाँ एक ओर कवि की अभिरुचि का सत्कार नहीं हो पाता, वहाँ दूसरी ओर उसकी दृष्टि के सकुचित हो जाने के परिणामस्वरूप वह प्रतिभावाली होने पर भी अपनी अनुभूति को संवेदनीय नहीं बना सकता। साथ ही यदि वह काव्य-रचना के लिए प्रयत्नशील नहीं रहता तो न तो वह अध्ययनशील रहेगा और न उसकी 'प्रतिभा' पूर्णतः जागृत ही हो सकेगी। अस्तु मतिराम की काव्य-रचना-शक्ति अथवा 'प्रतिभा' का परिचय पूर्व के अभ्यासों से मिल ही जाता है तथा उनका दीर्घ रचनाकाल इस बात का पर्याप्त प्रमाण प्रस्तुत करता है कि वे काव्य की रचना में प्रयत्नशील भी रहे। जहाँ तक उनकी 'निपुणता' का प्रश्न है, इस सम्बन्ध में भी उनके अध्ययन, नीति, लोक और जीवन सम्बन्धी अजित ज्ञान और अनुभवों पर भी यीशे पर्याप्त प्रकाश डाला जा चुका है—

१. शक्तिनिपुणता लोकशास्त्रकाव्याद्येवैतदात्म्यम् ।

काव्यज्ञानशायाम्नात् इति हेतुस्तत्तुम्भवे ॥३॥

—वही 'अभ्यास'—अथ उल्लास

तथा इत आदिवा को रति ।

शास्त्र के ग्रन्थों से उन्होंने कितना प्रभाव ग्रहण किया, यह 'आचार्यत्व' के प्रसंग में देखा जा सकता है। प्रस्तुत प्रसंग में हमारा अभीष्ट केवल यह देखना है कि पूर्ववर्ती कवियों का उनके काव्य पर कितना प्रभाव पड़ा।

पीछे निवेदन किया जा चुका है कि मतिराम की कविता के मुख्य विषय दो ही हैं—शृंगार और राजप्रशस्ति, जिन्हें उन्होंने मुक्तक रूप से प्रस्तुत किया है। इनमें राजप्रशस्तियाँ तो सामान्यतः उनके आश्रयदाताओं की दान, पराक्रम आदि विशेषताओं का प्रत्यक्ष वर्णन होने के कारण किसी पूर्ववर्ती कवि से प्रभावित नहीं कही जा सकती। जहाँ तक शृंगारिक-मुक्तकों का प्रश्न है, उन पर अवश्य ही पूर्ववर्ती शृंगारिक मुक्तककारों का प्रभाव यत्र-तत्र दृष्टिगत होता है। इन कवियों में मुख्य रूप से हाल, भमरक और गोवर्धनाचार्य का नाम उल्लेखनीय है, जिनके क्रमशः 'गाथासप्तशती', 'भमरक' और 'आर्यासप्तशती' नामक ग्रन्थ रीतिकालीन कवियों में प्रायः समा-दृत होने रहे—केदार, बिहारी, पद्माकर आदि कवियों ने तो इनसे भाव ही नहीं लिए इनके अनेक छन्दों का रूपान्तर तक प्रस्तुत किया है। किन्तु मतिराम ने साधारणतः ऐसा नहीं किया। उन्होंने 'गाथासप्तशती' की एक दर्जन से अधिक गाथाओं से भाव ग्रहण नहीं किया और वह भी अपने आपमें संकेत मात्र है। उदाहरण के लिए यहाँ चार गायें देते हैं, देखिये—

(१) एकेकमवडवेठन विवरन्तर दिग्गतरसणमणाय ।

सइ बोलन्ते बालक पजरसउणाइमंतोए ॥२२०॥<sup>१</sup>

(हाल : 'गाथासप्तशती')<sup>२</sup>

सजनी मेरो मन पर्यो मन मोहन के भंय ।

चदपटात छूटत न ज्यों पंवर पर्यो पतन ॥२२१॥

(मतिराम : सतसई)

(२) अहसो वितवतहिममो भए अहमए अगहिमाणुण भो ।

परवज्जणन्विरोहिं तुम्हेहि उवेक्सि भोमितो ॥२२०॥<sup>३</sup>

(हाल : वही 'गाथासप्तशती')

(१) संस्कृत-छाया—एकैकवृत्तिवेष्टनविषयान्तरवत्तरत्नपनया ।

स्वयि व्यतिशान्ते बालक पजरसकुनायितंतया ॥

(उपे चले आने पर एक-एक आशय पर दृष्टि डालती हुई, वह चिंते में बन्द पड़ी जैसी हो गई है।)

२. संसदक श्री सदाशिव आत्माराम जोनलेकर (पूना से मृत १९१६ ई० में मराठी टीका सहित प्रकाशित) ।

(३) संस्कृत-छाया—अथ स वितस हृदयो मयाऽभ्युपाङ्गुहीतानुनयः ।

परदाशनतन शोभाभिर्गुष्माभिस्तेक्षितो नियन् ॥

(मुझ दृष्टी पर ने तो तू कितनी हृदय वाले का अनुनय तो स्तोमर नहीं किया, पर हे सखियो ! तूने भी उसे आने से नहीं रोका, अपितु संगीत में मग्न रही।)

ठाढ़े भए कर जोरि कं प्रागे अधीन हूँ पायिन सीस नवायो ।  
 केतो करी बिनती 'मतिराम' पं में न कियो हठ तें मन भायो ॥  
 देखत हों तिमरी सजनी तुम मेरो तो मान महामव छायो ।  
 रुठि गयो उठि प्रान पियारो कहा कहिए तुम हूँ न मनायो ॥१३८॥  
 (मतिराम : रसराज)

(३) हिम्रमं हिम्रए निहिमं चित्तालिहिमं म्व तुह मुहे बिट्ठी ।  
 प्रातिगणरहिमाइं जवरं सिज्जति घंगमाइं ॥४८५॥  
 (हाल बही : 'गाथासप्तशती')

लली अपूरब बाल में बाकी बसा बनाइ ।  
 हियरे है मुधि रावरी हियरो गयो हिराइ ॥२४६॥  
 (मतिराम : ललितललाम)

(४) गज्जमहं बिम्र उपरि सम्यत्वामेण लोहहिममस्त ।  
 जलहर ! लबाइमं भारे भारेहिंसि यराइं ॥४६६॥  
 (हाल : बही 'गाथासप्तशती') २

मोहो को किन मार तू बिरह बिपति में गाड़ि ।  
 जलजमुसी को जलब जिन तड़ित घावुकनि ताड़ि ॥४५३॥  
 (मतिराम : सतसई)

इन सभी की तुलना करने से स्पष्ट हो जायगा कि मतिराम ने हाल की गाथाओं का अर्थापहरण नहीं किया—प्रथम गाथा से केवल उपमासकार का अप्रस्तुत ही ग्रहण किया गया है, जबकि शेष तीनों के भाव की छाया मात्र ही गृहीत है । कवि ने इस सामग्री को केवल सस्काररूप में ही ग्रहण करके उसका अपने अनुसार पल्लवित किया है । यही बात अन्य गाथाओं के सम्बन्ध में भी कही जा सकती है ।

अहाँ तक 'अमरुतक' का प्रश्न है, उसका प्रभाव अपेक्षाकृत और भी कम है, केवल तीन छन्द ही ऐसे हैं, जिनका किसी प्रकार से मतिराम के छन्दों के साथ सम्बन्ध स्थापित किया जा सकता है, देखिए—

(१) संस्कृत-छाया—हृदयं हृदये निहितं चित्रालिखितेव तत्र मुखे दृष्टिः ।  
 आतिगण रहितानि केवलं शोयन्तेऽङ्गानि ॥

(तेरे आतिगण के बिना उसका हृदय हृदय में बिलीन हो गया है, चित्र में बनारं दुई लो दृष्टि तेरे मुख पर टिकी हुई है तथा अंग शोय हो गये हैं ।)

(२) संस्कृत-छाया—गर्जं मर्मवोपरि सर्वस्याम्ना लोहहृदयस्य ।  
 जलधर सम्भासकिका मारे मारयिष्यसि यराकोम् ॥

(हं शरल ! मुझ लोह-से हृदय शाले के उपर हो गर्ज से, पर उस बेचारी लम्बे शाली बली को तो न मार ।)

(१) सा पतुः प्रयमापराधसमये सख्योपदेशं विना

नो जानाति सविभ्रमावबलनायकोक्ति संसूचनम् ॥

स्यर्च्यरञ्जकपोतमूलगतितः पर्यस्तनेत्रोत्पला

बाला केवलमेव रोदिति तुष्टलोतातकरधुभिः ॥२६॥

(‘अमरकः : अनरु शतक’) १

सात तुम्हें वृहो घोर तिया की सखी घोगिया में लगावत घोब ।

ता छिन तें ‘मतिराम’ न खेलति ब्रून् सखीनहु के दुख गोब ॥

सिखं करके नल सों यग के नख सोल नवाय कं नीचे ही ओब ।

नारि नवेली न कसनो जानति भीतर भीन मनुसनि रोब ॥१२३॥

(मतिराम : रसराम)

(२) भंगानामतितानवं कयमिदं कम्पइव कस्मात्कुतो

मुग्धे ! पाण्डुकपोतमाननमिति प्राणेश्वरे वृष्टति ॥

तन्वया सर्वमिदं स्वभावजमिति द्याहृत्य पदमान्तर-

ध्यापी बाष्प भरस्तया चलितया निःश्वस्य मुक्तोऽन्यतः ॥४५॥

(‘अमरकः : बहो अमरशतक’)

घाशु कहा तजि बंठी हो भूपन ऐसे हो भंग कछू भरसीले ।

बोसति बोल बसाई सिए ‘मतिराम’ सनेह सने न रसीले ॥

क्यों न कही कुछ प्रान प्रिया संसुधान रहे भरि नन लजीले ।

कौन तिहें दुख है जिनके तुम से मनभावन छैल छबीले ॥४४॥

(मतिराम : रसराम)

(३) अनालोच्य प्रेम्णः परिणतिमनादृत्य सुहृदस्त्वया

मुग्धे ! मानः किमिति सरले प्रेयसि वृतः ॥

समाकृष्टा हृति प्रलयदहनोद्भासुर शिखाः

स्वहस्तेनांगरास्तदसमनुनारण्यदरितः ॥७६॥

(‘अमरकः : बहो अमर शतक’)

मेरी सिए सोखै न सखि मो सों रहत रिसाय ।

सोयो चाहति नौद भरि सेज अंगार बिछाय ॥३०१॥

(मतिराम : ललितललाम)

यहाँ मतिराम के सभी छन्दों को ‘अमरशतक’ के छन्दों की छायामान ही कहा जा सकता है । प्रथम श्लोक ने केवल ‘प्रयमापराध’ छन्द पर मतिराम ने ‘अन्य-स्त्री की कचुकी में भगराम लगाने’ की कल्पना स्वयं की है, शेष भंग नायिका के मुग्धत्व दर्शाने के लिए अमरक ने उसकी जिन चेष्टाओं को प्रस्तुत किया है, उनमें से इन्होंने ‘रोने’ के अतिरिक्त और कुछ भी ग्रहण नहीं किया । कहना न होगा कि रसरामकार द्वारा प्रकृत नायिका की चेष्टाएँ अत्येकान्त अधिक मार्मिक हैं । इसी

प्रकार द्वितीय श्लोक से केवल नायक-नायिका के प्रस्नोत्तर की धौली ही ग्रहण की गई है। धमरक के, नायक ने नायिका से जो प्रश्न किये उनमें से एक भी इन्होंने नहीं लिया—सभी अपने दिये हैं और वे अपने आपमें स्वाभाविक है। दूसरी ओर धमरक को नायिका जो उत्तर देती है, मतिराम की नायिका का उत्तर उसकी अपेक्षा अधिक वक्रतापूर्ण तथा उसके हृदय की बेदना को सही प्रकार से व्यंजित करने वाला है। ऐसे ही तृतीय श्लोक के भाव को हमारे कवि ने यद्यपि ज्यों का त्यों ग्रहण कर लिया है—अलंकार का प्रयोग भी यथा ही है, तथापि प्रस्तुत करने का ढंग अवश्य ही भिन्न है, इसी कारण यह छन्द धमरक के छन्द से सर्वथा भिन्न प्रतीत होता है।

अब रही बात 'आर्यासप्तशती' की, उसका प्रभाव तो अपेक्षाकृत और भी कम है। एकाध छन्द पर इस धन्य की किसी आर्या की छाया ही पड़ पाई है और वह भी सम्भव है किसी हिन्दी कवि ने ग्रहण की गई हो। पंडित कुण्डविहारी मिश्र ने जो आर्या उद्धृत की है<sup>१</sup>, उससे यही बात प्रतीत होती है, देखिये—

परमोहनाय मुखतो निष्कण्ठे तरणि तव कटाशोऽयम् ।  
विनिष्ठ इवकलितकर्णं प्रविशति हृदयं न निःसरति ॥३५५॥  
(‘गोवर्द्धनाचार्य : आर्यासप्तशती’)<sup>२</sup>

आलस बलित कोरें काजर कलित  
‘मतिराम’ के ललित बहु पानिप परत हैं ।  
सारस सरस सोहैं सलज सहास सगरब  
सबितास हूँ भृगनि निबरत हैं ।  
बहनी सघन बंक तीछन तरत बड़े  
सोचन कटाख उर पीर ही करत हैं ।  
गाढ़े हूँ गढ़े हूँ न निसारे निसरत मेन-  
बान से बिसारे न बिसारे बिसरत हैं ॥४०७॥

(मतिराम : रसरान)

यहाँ स्पष्ट ही है कि उक्त आर्या का मतिराम के छन्द के अन्तिम चरण पर ही थोड़ा सा प्रभाव है—शेष चरण उनकी अपनी योजना है। इसी प्रकार मिश्रजी ने इतर कवियों में कालिदास के कतिपय शृंगारिक छन्दों को उद्धृत करके मतिराम के साथ भाव-साम्य बँटाने का प्रयत्न किया है<sup>३</sup>, किन्तु वे अपने आपमें दतने पृथक् हैं कि मतिराम पर इनका प्रभाव स्वीकार करना दूरारुढ़ कल्पना होगी। यह सत्य है कि कालिदास का प्रभाव परवर्ती साहित्य पर पर्याप्त रहा है, पर ऐतिहासिक कवियों ने यह सीधा उन्हीं से ग्रहण किया है, यह स्वीकार नहीं किया जा सकता। समय-वश ही किसी कवि की अप्रस्तुत-योजना अथवा एक परिस्थिति में रति भाव की एक

१. दे० बही ‘मतिराम इत्यादि’, भूमिका, पृ० १९१ ।

२. आभ्युदय संशोध से प्रकाशित—सन् १८६१ ई० का संस्करण ।

३. दे० बही ‘मतिराम प्रभाव’, भूमिका, पृ० १५८-६१ ।



प्रक्रिया होने के फलस्वरूप ही किसी प्रकार का जाने अनजाने में साम्य हो गया है—  
'गायासप्तशती' ग्रन्थवा 'अमरशतक' के समान भाव-ग्रहण नहीं किया गया।

### मतिराम और उनके पूर्ववर्ती हिन्दी-कवि

हिन्दी के शृंगारिक मुक्तककारों में विद्यापति का नाम सर्वप्रथम आता है। किन्तु ब्रजभाषा के किसी भी कवि को इनसे प्रभावित मानना अनुचित होगा, कारण ये अठारहवीं शताब्दी के पूर्व कभी भी ब्रजभाषा-भाषी क्षेत्र में प्रसिद्ध नहीं रहे। आज भी बंगाली इन्हें अपनी भाषा का ही कवि मानते हैं। यदि किसी हिन्दी-कवि का इनके साथ भाव-साम्य है तो वह केवल इसीलिए क्योंकि प्रायः सभी का आचार संस्कृत के ग्रन्थ रहे है। वस्तुतः हिन्दी के शृंगारिक मुक्तकों की इस परम्परा का आरम्भ मूर से ही मानना चाहिए। ब्रजभाषा के मध्यकालीन कवियों में साधारणतः सभी ने थोड़ा-बहुत प्रभाव इनसे ग्रहण किया है। मतिराम पर भी इनका प्रभाव लक्षित होता है, किन्तु वह बहुत कम है। इसका मुख्य कारण यह है कि मूर ने शृंगार रस के दोनों पक्षों को जिस रूप में प्रस्तुत किया है, मतिराम का दृष्टि-कोण उससे भिन्न था। मूर ने शृंगार का वर्णन अपने आराध्य की लीलाएँ वर्णन के लिए साधन मानकर ही किया था, जबकि इन्होंने अपने आश्रयदाताओं को प्रसन्न करने के लिए इसे साध्य मानकर ही ग्रहण किया था। फिर भी जहाँ इन दोनों की दृष्टि में साम्य रहा है, वहाँ मूर का प्रभाव अत्यन्त स्पष्ट होकर आया है। देखिये, खण्डिता का एक वर्णन—

प्राशु हरि रैन उनीचे आए ।

अंजन अक्षर सलाह महाउर नैन तमोर बजाए ।

मगन बेह सिर पाग लटपटी भुङ्गटी चन्दन लाए ।

हृदय सुमन नखरेल बिराजति कंकन पोछि बनाए ॥

(सूर : 'सूर सागर'—दशम स्कन्ध २५२०वाँ पद)

जावक तितार मोठ अंजन की लोक सोहे

खेंचे न असीक लोक लोक न बिसारिए ।

कवि 'मतिराम' छाती नख छल जगमगे

जगमगे पग सुख भय में न धारिए ॥

कस के उधारत हो पतक पतक या ते

पतका पं पौड़ि छम राति को निसारिए ।

अटपटे बंन मुख बात न कहत बंन

लटपटे पंच सिर पाग के सुधारिए ॥१०५॥

(मतिराम : रसराज)

यहाँ मतिराम की काव्य-सामग्री यद्यपि मूर से गृहीत है, किन्तु इसमें नायिका की उचित मूर के कथन की अपेक्षा इसलिए मामिक है क्योंकि खण्डिता की सही

भावना इससे व्यक्त हो रही है। कला की दृष्टि से भी चित्रात्मक होने के कारण यह सूर की अपेक्षा अधिक उत्कृष्ट है। इसी प्रकार संयोग शृंगार का एक चित्र और है—

रवे संग्राम रति सेत नीके ।

एक से एक रन बीर जोषा प्रबल मुरत नहि नंकु भति सबल जोके ।  
भौह कोदण्ड सर नैन धानुषि काम छुटनि नानी कटाच्छनि निहारें ।

(सूर : वही 'सूरसागर'—दशम स्कंध, २७४७वें पद)

भौह कमान कटाच्छ सर समर-भूरि बिषल न ।  
साज तजे ह बुझनि के सजल सूर से नैन ॥४५॥

(मतिराम : खलितललाम)

यहाँ पर भी अधिकांश काव्य-सामग्री यद्यपि सूर से ही ली गई है, तथापि 'समर' और 'सजल' शब्दों के प्रयोग द्वारा मतिराम ने विशेष सौन्दर्य की सृष्टि की है। इस प्रकार कहा जा सकता है कि मतिराम पर सूर का योढ़ा सा प्रभाव है तो सही पर उनकी निपुणता के परिणामस्वरूप कवि की अपनी सृष्टि ही प्रतीत होता है।

केशव और मतिराम—सूर के पश्चात् केशव का नाम आता है और इनका प्रभाव भी अपने परवर्ती रीतिनिरूपक कवियों पर अपेक्षाकृत अधिक रहा है—रीति-काल का शायद ही ऐसा कोई कवि होगा जिसको इन्होंने प्रभावित न किया हो। मतिराम ने भी इनकी रचनाओं—विशेषतः 'रसिकप्रिया' को अवश्य पढ़ा होगा। किन्तु रीतिनिरूपण की अपेक्षा काव्य-नामग्री की ही ये ग्रहण कर पाये हैं—तक्षणों की नहीं। केशव के छन्दों के भाव मतिराम की रचनाओं पर कहीं-कहीं तो मर्याद स्पष्ट हैं। उदाहरण के लिए—

(१) हंसत कहत बात फूल से भरत जात

शूह भूरिहास-भाव कोक जेसो कारिका ।

(५)

(केशव : वही 'रसिकप्रिया'—तृतीय प्रकाश)

हंसत बात के बदन में शो धधि कट्ट भतुल ।

फूली धंपक बेलि तें भरत जमेतो फूल ॥२०३॥

(मतिराम : खलितललाम)

(२) लोचन विज्ञात चारु चिबुक कपोल धूमि

जपे कंसो माला सास सोन्ही उर साइ के ॥३०॥

(केशव : वही 'रसिकप्रिया'—पंचम प्रकाश)

सोम समे वा छेल की छतनि बहो नहि जाय ।

बिन डर बन उरपाय के सई मोहि उर साय ॥२७८॥

(मतिराम : सराज)

यहाँ प्रसंग-योजना यद्यपि मित्र है पर रेखांकित पक्तियों में समान भाव ही है। मतिराम इनमें केशव से अधिक सौन्दर्य की सृष्टि नहीं कर पाये हैं, किन्तु ऐसा सर्वत्र नहीं हुआ ! इन प्रकार की रचनाएँ मतिराम के ग्रन्थों में बहुत कम हैं। साधारणतः जहाँ पर किसी भी भाव को उन्होंने केशव से ग्रहण किया है, वहाँ उनकी अपेक्षा विशेष सौन्दर्य भर दिया है—

(१) देखत हो चित्र सुनी चित्रशाला बाता धाजु  
रूप की-सी माता राधा रूपक सुहाये री ।  
नूपुर के मुरन के अनुक्य ताने सेत  
पन तल तात बेत प्रति मन भाये री ॥  
ऐसे में दिखाई दोन्हीं भौचक कुँवर कान्ह  
जैसे हैं ये गाल तैसे जात न बताये री  
'केशवदास' कहै परं असज सलज से न  
जलज से सोचन जलज से हूँ प्रायेरी ॥२८॥  
(केशव : बही 'रसिकप्रिया'—पंचमप्रकाश)

चित्र में बिलोकत ही लाल को बदन बाल  
जोते जिहि कोटि चंद सरद पुनीन के ।  
मुसकानि अमल कपोलनि में रवि दुन्द  
चमकं तरुणोनि की रविर चुनीन के ।  
प्रोतम निहार्यो बाह गहत अचानक हो  
जामें 'मतिराम' मन सकल मुनीन के ।  
गाढ़े गहो लाज मैन कण्ठ हूँ फिरत येन  
भूल छूँ फिरत नैन-बारि बरुनीन के ॥३१॥  
(मतिराम : रसराज)

यहाँ दोनों ही छन्दों में एक भाव और एक प्रसंग है, पर मतिराम की पक्तियों में भावाभिव्यक्ति विशेष रूप से कलात्मक है। देखिये, दोनों के अन्तिम चरखों को : केशव केवल उतना ही कहते हैं कि नायक द्वारा बाह एकड़ते ही नायिका के नेत्र आँसुओं के कारण पानी भरे वादल जैसे हो गए, परन्तु मतिराम ने इससे आगे नायिका की इस स्थिति को अत्यन्त मनोवैज्ञानिक ढंग से कई लक्ष्य चित्रों में प्रस्तुत किया है—एक ओर वह नारी-मुलभ लज्जा की प्रयत्नपूर्वक रक्षा कर रही है तो दूसरी ओर भावातिरेक के कारण उसके मुख 'मैं न' शब्द नहीं निकल पा रहे और तीसरी ओर आँसु उसके नेत्रों में आ तो रहे हैं पर नीचे की ओर नहीं गिरते, लोट जाते हैं। इसी प्रकार—

(१) एक समे इक गोपी सों 'केशव' कंसहुँ हाँसी की बात कहो ।  
या कहै तात बई तजि जाहि कहा हमनों रस रीति नहीं ॥

को प्रति उत्तर वेद सखी हृग आमुन की प्रवली उमही ।  
उर साथ लई भकुलाय तऊ अधिरातिक ली हिलकीन रही ॥४४॥

(केशव : वही 'रसिकप्रिया'—१४ प्रकाश)

सपने में सासन चलत ललि रोई भकुलाइ ।  
जागत हूँ पिय हिय संगी हिसको तऊ न जाइ ॥१३६॥

(मतिराम : सतसई)

(२) डुरि हैं क्यों भूषण बसन दुति मोहन की  
देह ही की जोति छोस होति छोस ऐसी राति है ।  
नाह की सुवास सागे हूँ है कंसो 'केशव'  
सुवास ही की वास और भीर फारे लाति है ॥  
देखि तेरी मूरति की मूरति निमूरति हों  
सासन के हृग देखिबे को ललचाति है ।  
छति है क्यों छन्द मुखो कुचन के भार भये  
कचन के भार से लचकित लक जाति है ॥१३॥

(केशव : वही 'रसिकप्रिया'—बारहव प्रकाश)

चरन धरे न भूमि बिहरे तहाँई जहाँ  
फूले फूले फूलनि बिछायो परजक है ।  
भार के डरनि सुकुमारि धार भंगनि में  
करति न धंवरान कुंकुम को पंक है ॥  
कवि 'मतिराम' देखि वातायन बीच धायो  
भातप मलीन होत बदन भयंक है ।  
कंस वह बात लाल बाहिर बिजन धायै  
बिजन मयारि सामे लचकत संक है ॥३०४॥

(मतिराम : रसराज)

यहाँ प्रथम उद्धरण-धुम में केशव के छन्द की रेखांकित पन्तिगत भाव की मतिराम ने ज्यों का त्यों ग्रहण कर लिया है, किन्तु इसका सम्बन्ध नायिका के स्वप्न के साथ जोड़कर जहाँ उसके एकनिष्ठ और तीव्र प्रेम को व्यक्त किया है, वही केशव इसमें असफल रहे हैं—नायक के परिहास की कठोरता ने नायिका के प्रेम को छिपा लिया है। ऐसे ही द्वितीय के अन्तर्गत केशव ने जहाँ नायिका की सुकुमारता के साथ उसके सौन्दर्य भाँति को भी प्रस्तुत कर दिया है वही मतिराम ने उनके छन्द के अन्तिम चरण को ग्रहण करके केवल उसकी पुष्टि के लिए अन्य चरणों में उनके सुकुमारता-सूचक उपकरण ही जुटाकर अपनी व्युत्पन्नता का अद्भुत परिचय दिया है।

रहीम और मतिराम—हिन्दी के परवर्ती कवियों पर रहीम का प्रभाव यद्यपि नगण्य-सा हो है, किन्तु मतिराम इनके सर्वाधिक श्रेणी हैं। कहने की आवश्यकता नहीं कि 'रसराज' के अनेक छन्दों पर रहीम के 'बरवें नाविजा नंद' के छन्दों का

सीधा और स्पष्ट प्रभाव है। इनमें भी कतिपय छन्द तो ऐसे हैं जो भवधी का वज्र-भाषा में रूपान्तर मान कहे जा सकते हैं। उदाहरण के लिए—

(१) भाइहु भवहि गवनवा तुरतहि मान।

भव रस लागि गोरिभवा मन पछितान ॥५१॥

(रहीम : वही 'बरवै नायिका भेद')

भाई गोने कालि हो सीखो कहा सयान।

भव हो तें रुसन लगी भव हो तें पछितान ॥१३५॥

(मतिराम : रसराम)

(२) मिलेउ न कन्त सहेदवा लखि उडिराइ।

धनिषा कमल बदनिषा गों कुंभिताइ ॥५६॥

(रहीम : वही 'बरवै नायिका भेद')

लख्यो न कन्त सहेद में लख्यो नखत को राय।

मखल बास को कमल सो गयो भवन कुंभिताय ॥१४६॥

(मतिराम : रसराम)

(३) करत नहीं अपरधवा सपने हूँ पीव।

मान करं को सपवा रहि गइ जीव ॥६६॥

(रहीम : वही 'बरवै नायिका भेद')

सपने हूँ मनभावतो करत नहीं अपराध।

मेरे मन हो में रही सखी मान को साथ ॥२४६॥

(मतिराम : रसराम)

(४) लटकी नील जुतुफिया बनसो भाइ।

मो मन बारवपुइया मोन बभाइ ॥१०४॥

(रहीम : वही 'बरवै नायिका भेद')

लोचन पानिप दिग सखी लट बसो परबीन।

मो मन बार बिलासिनी फाँसि लियो जनु मोन ॥२६१॥

(मतिराम : रसराम)

इन चारों उद्धरण-युग्मों के अन्तर्गत भाव और अलंकारों का प्रयोग ही समान नहीं, दोनों कवियों द्वारा व्यवहृत शब्दावली तक एक ही है—अन्तर केवल छन्दों के प्रयोग और व्याकरण-सम्बन्धी विभक्तियों का है।

इस प्रकार के छन्दों में कहीं-कहीं पर मतिराम ने थोड़ा-सा परिवर्तन भी कर दिया है, परिणामतः उनकी रचनाओं में रहीम की अपेक्षा वैशिष्ट्य आ गया है, देखिए—

(१) बाहर लं के दियवा बारन जाय।

सास ननव घर पहुँचत देत नुताय ॥२१॥

(रहीम : वही 'बरवै नायिका भेद')

बार बार वा येह सौ बारि बारि लें जाति ।

काहे तें बिन बात ही बाती धालु बुझाति ॥१२६॥

(मतिराम : सतसई)

(२) जनि मह रोइ दुलहिवा घर मन जन ।

सघन कुंज ससुररिया और घर सुन ॥३६॥

(रहीम : वही 'बरवै नायिका भेद')

केलि करे मधुमत्त जहें घन मधुपन के पुंज ।

सोच न कर तुज सासुरे सखी सघन बन कुंज ॥६०॥

(मतिराम : रसराज)

(३) मितवा करन पसुरिया सुमन सुपात ।

फिरि फिरि ताकि तरनिमा मन पछितात ॥२६॥

(रहीम : वही 'बरवै नायिका भेद')

छरो सपत्न्य सास कर सखि तमात को हाल ।

कुम्हिलानी उर सात धरि फूस भात ज्यों बाल ॥६३॥

(मतिराम : रसराज)

यहाँ प्रत्येक उद्धरण-युग्म के रेखांकित पंख प्रसंग और भाव की दृष्टि से एक जैसे ही हैं। दोष में जो अन्तर है वह अपने आपमें अत्यन्त स्पष्ट है। प्रथम उद्धरण-युग्म में रहीम का यह कथन कि नायिका सास-ननद के सम्मुख दीपक बुझा देती है, मतिराम के इस कथन से कि ज्ञात नहीं किस कारण हवा के बिना ही यह बुझ जाता है, किंचित् भिन्न है। रहीम ने जहाँ उम पर सास और ननद के मधुग को दधानि का प्रयत्न किया है वहाँ मतिराम उसको घर तक पहुँचने न देकर उसके हृदय में नायक को देखते रहने की अभिलाषा की तीव्रता को व्यक्त करते हैं। द्वितीय में मतिराम ने नायिका की समुराल में किसी और सम्बन्धी के न होने का उत्प्रेषण न करके केवल मादक वातावरण उत्पन्न करने वाले सघन बन और कुंजों का हो किया है, जो इस बात का परिचायक है कि वे नव-वधू की गार्हस्थिक परिस्थितियों को अप्रत्यक्ष रूप से प्रस्तुत करके उसके प्रेम की तीव्रता को दर्शाना चाहते हैं, क्योंकि गृहजनों से शीघ्र बचाकर नव-वधू का महेष्ट स्वयं तक पहुँचना अपने आपमें अत्यन्त कठिन है। तृतीय में रहीम का 'फिरि-फिरि मन पछितात' और मतिराम का 'हाल कुम्हिलानी उर सात धरि'—दोनों ही नायिका की मानसिक स्थिति की भिन्न व्यंजना करते हैं—रहीम की नायिका का पछितावा जहाँ तीव्र न बनकर स्थायी बन गया है (क्योंकि यह अपनी त्रुटि का बार-बार स्मरण कर रही है), वहाँ मतिराम की नायिका में पश्चात्ताप न होकर अपने आकस्मिक दुःख को वैयर्थ्य द्वारा प्रकट करती है। इसी प्रकार—

(१) सखि सखि सोख नवेतिया कोहेति मान ।

जिय सखि कोष भवनवा ठानेति ठान ॥४३॥

(रहीम : वही 'बरवै नायिका भेद')

बाल सखिन को सोख तें मान न जानति ठानि ।

दिय बिन घागम भोन में बंठी भौहैं तानि ॥१२४॥

(मतिराम : रसराज)

(२) उठ उठ जात खिरकिया जोहन बाट ।

रत यह भाइहि मितवा मूनी छाट ॥६४॥

(रहीम : वही 'वरवै नायिका भेद')

कंत घाट तल्लि नेह कौ कुंज देहरी माय ।

ऐहैं पोव जिचारि यों नारि फेरि फिरि जाय ॥१६४॥

(मतिराम : रसराज)

यहाँ प्रथम उद्धरण-युग्म में रहीम की नायिका का मुखत्व मतिराम की नायिका की तुलना में कम प्रकट होता है—रहीम की नायिका ने तो सखियों की शिक्षा समझ ली, तभी तो उसने पति को देखकर ही माग दगनि के लिए अपनी भौहें कुंचित की, पर मतिराम की नायिका ने पति के घागमन से पूर्व ही ऐसा किया। क्या यह उसका भोलापन नहीं? ऐसे ही द्वितीय में भी दोनों कवियों ने अपनी-अपनी नायिका की मानसिक स्थिति में अत्यन्त सूक्ष्म परिवर्तन किया है—रहीम की नायिका तो खिड़की के समीप बार-बार जाकर थोड़ी देर तक प्रतीक्षा ही करती है, पर मतिराम की नायिका इससे आगे जब यह देखती है कि उसका प्रिय घर नहीं आया तो सम्भव है कुंजों में पहुँचा हो, वहाँ पहुँचती है और जब वह वहाँ (कुंजों में) भी नहीं मिलता तो यह समझकर कि कहीं घर ही न पहुँच गया हो लौट आती है। नायिक का इस प्रकार घर में कुंजों में और कुंजों से घर तक बार-बार चक्कर लगाना उसकी मानसिक व्याकुलता की अविक व्यञ्जना करता है।

साधारणतः किसी कवि के भाव को ज्यों का त्यों ग्रहण करके प्रस्तुत करना अथवा उसमें पोड़ा-सा अन्तर कर देना, जब तक कि कवि उसमें ऐसी किसी विशेषता का समावेश न करे जिससे पूर्ववर्ती कवि की रचना की तुलना में उसकी रचना सर्वथा नवीन प्रतीत हो, साहित्य के क्षेत्र में स्ताव्य नहीं हो पाता। मतिराम के उक्त छन्दों में या तो नवीनता नहीं है और है तो बहुत स्पष्ट नहीं। किन्तु इस प्रकार के छन्द उनके रसराज में एक दर्जन से अधिक नहीं हैं। शेष में उन्होंने अपनी प्रतिभा और निपुणता के बल पर ऐसी काव्य-विशेषताओं का समावेश किया है कि मनयास ही उन पर भावों की चोरी का आरोप नहीं लगाया जा सकता। उदाहरण के लिए—

गई घागि चर साय, घागि लेन घाई जो तिय ।

तागो नाहि बुझाय, भभकि भभकि बरि बरि उठे ॥

(रहीम : शृंगार सोपडा) १

नैन जोरि मुख मोरि हंसि नमक नेह जनाय ।

घागि लेन घाई हिय मेरे गई तगाय ॥२५॥

(मतिराम : रसराज)

स्पष्ट ही है कि मतिराम ने रहीम से भाव ग्रहण किया है तथा रहीम का छन्द अपने आपमें कम चमत्कारक नहीं। परन्तु मतिराम ने इसको अपने दोहे में जिस प्रकार से प्रस्तुत किया है, उससे सहज ही उनके दृष्टिकोण की भिन्नता का परिचय मिल जाता है। 'भभकि-भभकि बरि-बरि उठै' के द्वारा जहाँ रहीम नायिका के दर्शन के पश्चात् नायक की काम-भावना और रसिकता की तीव्र अभिव्यक्ति करते हैं, वहाँ मतिराम ने नायिका के हावों का उल्लेख करके नायक के मन की उपल-पुपल की हलकी-सी व्यञ्जना की है—उसके हृदय में काम की प्राग नायिका के रूप के कारण नहीं अपनी और उसके मुस्कराकर प्रेम प्रदर्शित करने के कारण है। वस्तुतः रहीम ने अपने सोरठे में फारसी-काव्य-शैली का पुट देकर नायिका के प्रेम का संकेत न करके केवल नायक की वेदना को प्रदर्शित किया है, जबकि मतिराम ने अपने छन्द की रचना भारतीय काव्य-शास्त्र की दृष्टि में रखकर की है—मनोविज्ञान की दृष्टि से भी यह खरा उतरता है। ऐसे ही एक और छन्द देते हैं, देखिए—

अति अनियारे मानो सान दे मुघारे  
महा विषके बिसारे ये करत परतात हैं ।  
ऐसे अपराधी देखे अगम अगाधी यहै  
साधना जो साधी हरि हिय में अगुहात हैं ॥  
घार घार बोरे पाते लाल लाल बोरे भये  
तोहू लौ 'रहीम' थोरे विधिना सरगत हैं ।  
पाइक घनेरे गुल बाइक हैं मेरे नित  
भन बान तेरे उर बेधि बेधि जात हैं ॥  
(रहीम : स्फुट छन्द)<sup>१</sup>

आलस अतिश कोरे काबर कसित  
'मतिराम' बे ललित बहु पानिप घरत हैं ।  
सारस सरस सोहैं ससज सहस सगरस  
सबिलास ह्वे मृगनि निबरत हैं ॥  
बहनी सघन बक लोछन सरत बड़े  
सोचन कटावध उर घोर ही करत हैं ।  
गाड़े ह्वे गड़े ह्वे न निसारे निसरत भन-  
बान से बिसारे न बिसारे बिसरत हैं ॥४०७॥  
(मतिराम : रसराज)

यहाँ दोनों ही कवियों ने नेत्रों के विशेषण एकत्र किये हैं। आपाततः मतिराम रहीम से प्रभावित लगते हैं, परन्तु परीक्षा करने पर दोनों ही कवियों की काव्य-सामग्री भिन्न मिलती है। मतिराम के छन्द में 'सान दे मुघारे' जैसी हलकी रसिकता-पूर्ण सम्भावनाएँ नहीं हैं, उसमें सर्वत्र गाम्भीर्य है और साथ में रहीम की अपेक्षा बड़ा अधिक चमत्कार भी।



अस्तु, रहीम से प्रभावित मतिराम के छन्दों में साधारणतः ऐसे ही है, जिनमें प्रसंग और भाव को उन्होंने ज्यों का त्यों ग्रहण करने की प्रपेक्षा उसे विस्तार दिया है अथवा उसका अपने अनुसार पल्लवन किया है। उदाहरण के लिए—

- (१) मोहि घर जोग कन्हैया लागउँ पाप ।  
तुमको पुजउँ देवतवा होउ सहाय ॥१५॥  
(रहीम : वही 'बरवै नायिका भेद')

गोप मुता कहै गौरि गुसाइनि पार्यं परौ बिनती सुनि लीजं ।  
दीन दयानिधि दासी के ऊपर नेक सुचित दया-रस भीजं ॥  
देहि जो ब्याहि उछाह सौं मोहनं मात पिताहू को सो मन कीजं ।  
सुन्दर सांवरो नन्दकुमार बसैं उर जो वह सो घर दीजं ॥६३॥  
(मतिराम : रसराम)

- (२) जमुना तीर तरुनिग्रहि सखि भो मूल ।  
भरि गो कुंज वेइलिया फूलत फूल ॥२३॥  
(रहीम : वही 'बरवै नायिका भेद')

घाई ऋतु पावस प्रकास घाटों बिसन में  
सोहत स्वरूप जलधरन की भीर को ।  
'मतिराम' सुकवि कंदवन की बास जुत  
सरस बढ़ावै रस परस समीर को ॥  
भौन ते निकसि बृषभानु की कुमारि देख्यो  
ता समं सहेद को निकुंज गिर्यो तीर को ।  
नागरिके नैननि ते नीर को प्रवाह बढ़्यो  
निरासि प्रवाह बढ़्यो जमुना के नीर को ॥६६॥  
(मतिराम : रसराम)

- (३) जस मद भातिल हयिमा हुमकत जाय ।  
चितवन छंस तरुनिग्रा मनु मुसय्याय ॥३१॥  
(रहीम : वही 'बरवै नायिका भेद')

प्रमन दं निकसं नित नैनन मंजन कं प्रति प्रिय सेंवारे ।  
रूप गुमान भरो भग में पग ही के धँगूठा मनोद सुधारें ॥  
जीवन के मद सौं 'मतिराम' भई मतवारिन लोप निहारें ।  
जाति बली यहि भाँति गली बियुरी प्रसकें सेंवरा न सेंभारें ॥६०॥  
(मतिराम : रसराम)

- (४) जेहि सगि सजन सगंइया छुट घरवार ।  
अपने होत पिछरवा सोच परार ॥४८॥  
(रहीम : वही 'बरवै नायिका भेद')

राखेर नेह को साज तजी धर गेह के काज सब बिसराए ।  
 डारि दिए मुख सोन को डर गाम घवाई में नाम धराए ॥  
 हेत कियो हम जो तो कहा तुम तो 'मतिराम' सब बिसराए ।  
 कोऊ कितेक उपाय करो कहूँ होत हैं आपने पोउ पराए ॥१२६॥

(मतिराम : रसराज)

(५) करिक सोरह सिंगरवा छतर लगाइ ।  
 मिलेउ न कंत सहैरवा फिरि पछिताइ ॥६०॥  
 (रहीम : वही 'बरवै नायिका भेद')

बार बिसासिनो कोटि हलास बड़ाव के भग सिंगार बनायो ।  
 पोतम गेह गई चलि कं 'मतिराम' तहाँ न मिल्यो मन भायो ॥  
 संग सहैलो सौं रोनु कियो नहीं आपुन को यह बोमु लगायो ।  
 हाथ में कीनो मतौ यह कौन बुझावने भीन न सोलि पठायो ॥१५४॥

(मतिराम : रसराज)

उपपुंक्त उद्धरण-युग्मों में केवल रेखांकित पंक्तियाँ ही रहीम के बरवै छन्दों के भाव को प्रकट करती हैं, शेष में मतिराम ने अपनी कला द्वारा विशेष सौन्दर्य की सृष्टि की है। यही कारण है कि मतिराम के ये छन्द रहीम से प्रभावित होते हुए भी उनकी मौलिक रचनाएँ प्रतीत होते हैं।

संक्षेप में मतिराम पर रहीम का प्रभाव अन्य कवियों की अपेक्षा सर्वाधिक है, पर यह इतना अधिक नहीं कि इनके समस्त काव्य को ही समौलिक कहकर उपेक्षित कर दिया जाय। यह सत्य है कि भाव-सामग्री की दृष्टि से ही नहीं, पदावली और कही-कही प्रसंगकारों एवं कल्पना-चित्रों में भी ये उनके छाँटो रहे हैं, किन्तु जिस प्रकार से इन्होंने इस काव्य-सामग्री को अपने दृष्टिकोण में ढालकर प्रस्तुत किया है, उससे सहज ही इनकी प्रत्युपन्नता का परिचय मिल जाता है।

बिहारी और मतिराम<sup>१</sup>—रीतिकाल के इतर कवियों के समान मतिराम पर भी बिहारी का पर्याप्त प्रभाव है। किन्तु रहीम की तुलना में यह बहुत कम कहना चाहिए। रहीम के छन्दों का तो इन्होंने रूपान्तर तक किया है, पर इनके दोहों से भाव अथवा प्रसंग ग्रहण कर प्रायः उसको नवीन ढंग से प्रस्तुत किया है। उदाहरण के लिए, देखिए—

१. बिहारी मतिराम के समकालीन हैं प्रतीत होते हैं, क्योंकि ये दोनों महाराज जयसिंह के दरबार से सम्बन्धित थे। पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र आदि विद्वान् बिहारी-मनसई का रचना-काल संवत् १७२० वि० से पूर्व ही मानते हैं [दे० 'बिहायो की वाग्विभूति' (शुनीय सरकार), पृ० ७] और मतिराम को संवत् १७२१ वि० के आस-पास है [दे० इसी प्रकरण का शुनीय अध्याय]। अतएव स्वाभाविक ही है कि मतिराम इनसे प्रभावित रहे होंगे, क्योंकि बिहारी-संवत् १७२० का रचना-काल उनसे कम से कम १० वर्ष पूर्व का है।

(१) मेरी भव बाधा हरी राधा नागरि सोय ।

जा तन की भाई परं स्याम हरित दुति होय ॥१॥

(बिहारी : वही 'बिहारी बोधिनी')

मो मन तम तोमहि हरी राधा को मुख इन्दु ।

बढ़ जाहि सखि सिधु ली नंद नन्दन धानन्द ॥१॥

(मतिराम : सतसई)

(२) बहुत घन लं अहिसान के पारी देत सराहि ।

बंद बपू हंसि भेद सी रही नाह मुख चाहि ॥६१२॥

(बिहारी : वही 'बिहारी बोधिनी')

सुत को सुनो पुरान यो लोगनि कह्यो निहोरि ॥

चाहि चाहि जुत-नाह मुख मुक्तिप्यामी मुख मोरि ॥७॥

(मतिराम : सतसई)

इन दोनों उद्धरण-युग्मों में क्रमशः राधा की स्तुति और नपुंसक पुरुष की स्थिति का वर्णन है। दोनों के भाव और काव्य-सामग्री में ही पर्याप्त अन्तर नहीं अपना-अपना वैशिष्ट्य होने पर भी स्पष्टतः मतिराम बिहारी से प्रभावित लगते हैं। देखिए, प्रथम उद्धरण-युग्म के अन्तर्गत बिहारी ने अपने सांसारिक कष्टों के निवारण के लिए और मतिराम ने अपने मन के तमन् के नाश के लिए राधा की आराधना ही फलदायक मानी है। कारण, ससार के कष्ट घचवा तमन् को नष्ट करने वाले अपने प्रिय कृष्ण को वे सहज ही प्रसन्न कर इन दो भक्तों को अपने-अपने उद्देश्यों में सफलता दिला सकती हैं—बिहारी की राधा अपने 'तन की भाई' द्वारा तो मतिराम की अपने मुख के सौन्दर्य द्वारा उनको (कृष्ण को) प्रसन्न करेंगी। ऐसे ही द्वितीय में सन्तानोत्पत्ति के लिए अन्य व्यक्ति को तारीफ़ के पुल बांधता हुआ अत्यन्त एहसान के साथ पारा देता देखकर नपुंसक बंध की पत्नी अपने पति की मुखमुद्रा पर यदि इसलिए मुस्कराती है कि पारे के सेवन से ही सन्तानोत्पत्ति सम्भव थी तो स्वयं सेवन क्यों नहीं कर लिया, तो मतिराम की नायिका अपने पति की ओर देख-देख कर इस लिए हँस रही है कि यह नपुंसक होता हुआ भी लोगों के इस घ्राग्रह को सुन रहा है कि पुराणों के सुनने से पुनोत्पत्ति होती है। कहने की आवश्यकता नहीं कि प्रसंग-योजना और कला की दृष्टि से इन छन्दों के आधार पर दोनों कवियों में से किसी को भी एक-दूसरे से हीनतर नहीं कहा जा सकता है। इसी प्रकार—

(१) अग अंग नग जगमगें दीप सिखा लो देह ।

दिया बढ़ाए हू रहे बढ़ी उज्जरो मेह ॥१४७॥

(बिहारी : वही 'बिहारी बोधिनी')

विषं देह दीपति यषी दीप बयारि बुझाइ ।

अंचल ओट किए तऊ जतो नवेसी जाइ ॥८८॥

(मतिराम : सतसई)

(२) जुबति जोन्ह में मिलि गई नेकु न परति सखाय ।

सोंपे के डोरन लगी धली धली संग जाय ॥३१५॥

(बिहारी : वही 'बिहारी बेधिनी')

सरब जिवनो में प्रकट होत न तिम के भंग ।

सुनत मंजु मंजीर धब सखी न छोड़ति संग ॥३०॥

(मतिराम : सतसई)

इसमें नायिका के रूप और कान्ति का वर्णन किया गया है । किन्तु यहाँ भी मतिराम बिहारी से प्रभावित होते हुए भी वर्णन अपने ही ढंग से करते हैं । प्रथम उद्धारण में बिहारी अपनी नायिका की कान्ति का वंशिष्ट्य बताते हुए यह कहते हैं कि अथकार में भी उसके शरीर के आभूषण उसकी कान्ति के कारण जयमगाते रहते हैं, तो दूसरी ओर मतिराम यह कह देते हैं कि दीपक के बुझ जाने पर भी अपने अंगों की चमक के फलस्वरूप उसका यह विश्वास बना ही रहता है कि दीपक जल रहा है । द्वितीय में ज्योत्स्ना के भीतर चिनीन हो जाने पर बिहारी अपनी नायिका का पता यदि उसके शरीर की गन्ध से लगाते हैं तो मतिराम उसकी कर्धनी के रव द्वारा ।

उपयुक्त छन्दों में मतिराम ने बिहारी से केवल प्रसंगों को ही छाया रूप में ग्रहण किया है, पर ऐसे भी कतिपय छन्द उनकी रचनाओं में उपलब्ध हो जाते हैं, जिनमें बिहारी के भावों को भी ज्यों का त्यों ग्रहण कर लिया गया है, उदाहरण के लिए—

(१) कहत सब बंदी किए एक दस गुनो होत ।

तिम तितार बंदी किए अगिनत बढ़त उद्योत ॥४१॥

(बिहारी : वही 'बिहारी बेधिनी')

होत दस गुनो अकु है किए एक ज्यों बिन्दु ।

बिए विठोना यों बड़ी आनन आभा इन्दु ॥६॥

(मतिराम : रसराज)

(२) बोर घोर मिहीचनो खेत न खेति अघाय ।

बुरत किए लपटाय के दुबत किए लपटाय ॥२७०॥

(बिहारी : वही 'बिहारी बेधिनी')

दुबत परस्पर हेरि के राधा नन्द कसोर ।

सब में बई होत है घोर-मिहचनो घोर ॥२४६॥

(मतिराम : रसराज)

(३) दृष्यो दबीली मुख लखे नीले आँखि घोर ।

मनो कसानिधि भलमलं कालिंदी के नोर ॥११६॥

(बिहारी : वही 'बिहारी बेधिनी')

बिहसत नील दुकूल में लसत बदन भरबिन्दु ।

भक्तकत जमुना रूप में मानो पूरन इन्दु ॥४७६॥

(मतिराम : स्तसई)

यहाँ मतिराम के मूल भाव, भक्तकरुण-सामग्री और पदावली भी बिहारी से प्रत्यक्षतः प्रभावित हैं। इन तीनों ही उद्धरण-युग्मों में मतिराम ने यद्यपि अपनी निपुणता का परिचय देने का प्रयत्न किया है, पर अधिक सौन्दर्य नहीं ला पाये। किन्तु साधारणतः ऐसा नहीं हुआ, पहले तो ऐसे छन्द केवल इतने ही हैं, दूसरे यदि भाव को उन्होंने ज्यों का त्यों भी ग्रहण किया है तो उसकी अभिव्यक्ति इस प्रकार से की है कि सहज ही बिहारी की अपेक्षा उसमें अधिक सौन्दर्य आ गया है, जैसे—

सोत मुकुट कटि काछनी कर मुरसो उर माल ।

यहि दानिक मो मन बसो सदा बिहारी साल ॥२॥

(बिहारी : वही 'बिहारी बोधिनो')

मुंज गुंज के हार उर मुकुट मोर पर पुंज ।

कुंज बिहारी बिहरिय मेरे मन कुंज ॥३॥

(मतिराम : स्तसई)

यहाँ दोनों ही दोहों में एक भाव है, पर मतिराम का 'कुंज बिहारी' कृष्ण के बिहार के लिए अपने मन को 'कुंज' कहना बिहारी की अपेक्षा अधिक प्रयत्नात्मक है। इसी प्रकार—

नभ साली चाली निसा चटकाती धुनि कौन ।

रति वाली धाली धनत आए धन माली न ॥४६२॥

(बिहारी : वही 'बिहारी बोधिनो')

बीति गई जुन जाभ निसा 'मतिराम' मिटी तम की सरसाई ।

चन्द चढ़ी उदयाचल पै मुख चन्द पै धानि चढ़ी विपरीद ॥१५७॥

(मतिराम : रसराज)

यहाँ रेखांकित मस बिहारी की दो दो, दोष दो चरण मतिराम की अपनी सृष्टि हैं। इनमें अन्तिम चरण अपने आपमें विशेष रूप से सुन्दर है। नायिका सारी रात्रि नायक की प्रतीक्षा करती रही—उसे तब तक धाया बंधी रही जब तक कि चन्द्रमा पूर्व दिशा में आकर प्रातःकाल होने की सूचना न देने लगा। उस समय धीरे निराशा के परिणामस्वरूप उसके मुख का पीला पड़ जाना स्वाभाविक हो है। हमारे आलोच्य ने इस बात को केवल यह कहकर कि एक और चन्द्र उदयाचल पर चढ़ा तो दूसरी ओर नायिका के मुख पर पीलापन छा गया, नायिका के मन की स्थिति की कलात्मक ढंग से व्यञ्जना कर दी है।

## निष्कर्ष

इस प्रकार कुल मिलाकर कहा जा सकता है कि मतिराम के ऊपर अपने पूर्ववर्ती संस्कृत तथा हिन्दी-कवियों का यद्यपि थोड़ा-सा प्रभाव रहा है, तथापि उनके ऊपर भाव प्रयत्न काव्य-सामग्री की चोरी का आरोप नहीं लगाया जा सकता। यह तो सभी जानते हैं कि समाज में रहने के कारण कवि नवीन भावों—विषय-वस्तु की सृष्टि नहीं कर सकता—समाज की परिस्थिति के अनुसार ही चलता है, जो कुछ भी वह कर सकता है वह यही कि उनकी अभिव्यक्ति अपने ढंग से करे। स्वयं आनन्द-बदन ने इस प्रकार की रचना को जो पूर्ववर्ती कवियों से गृहीत होने पर भी कवि की अपनी अभिव्यक्ति के फलस्वरूप नवीन समझा है, रम्य कहते हुए स्पष्ट शब्दों में घोषणा की है कि ऐसी रचना करने वाला कवि निन्दनीयता को प्राप्त नहीं होता। कहना न होगा कि मतिराम ने साधारणतः ऐसा ही किया है—शृंगार-सम्बन्धी अपने दृष्टिकोण तथा भाषा-मार्ग के द्वारा उनके वे सभी भाव और विषय-वस्तु जो अन्य कवियों से गृहीत हैं उनकी अपनी रचना प्रतीत होते हैं—नवीन लगते हैं। यही उनकी निपुणता का द्योतक है।

## २-परवर्ती कवियों पर मतिराम का प्रभाव

कोई भी कवि काव्य-रचना के लिए अपेक्षित विशेषताओं से चाहे कितना ही सम्पन्न क्यों न हो, पर विशेष गौरव का अधिकारी वह तभी हुआ करता है जबकि उसके काव्य को पढ़ने से सत्कवियों तक की भी वैसी रचना करने का लोभ हो। केदार और बिहारी को हिन्दी-साहित्य के अन्तर्गत इसीलिए अब तक सम्मान मिलता रहा है। अतः हम भी इसी बात को दृष्टि में रखते हुए यहाँ यह ऐलन का प्रयास करेंगे कि मतिराम ने अपने रीतिनिरूपण और काव्य द्वारा परवर्ती कवियों को कितना और किस प्रकार प्रभावित किया है।

## रीतिनिरूपण पर प्रभाव

रीतिनिरूपण में तो मतिराम का प्रभाव नगण्य-सा ही है। केदार भूषण ने अपने अलंकार-निरूपण में इनके 'सलिलतल्लाम' का उपयोग किया है; और यह

१. यदपि तवपि रम्यं यत्र लोकस्य किञ्चित्,  
स्फुरितमिवमितीयं बुद्धिरम्पुग्निहोते ।  
धनुगतमपि पुञ्जसायणा वस्तु तादृक्,  
मुकविश्वनिवर्णननिन्दता नोपमाति ॥१६॥  
(धन्यालोक, चतुर्थ अध्याय)

(आचार्य विश्वेश्वर की ज्वालालोक की 'आलोकापिका' हिन्दी में—प्रथम संस्करण)

२. भूषण मतिराम से आनु में छोटे से अवकाश बचे, यह अनिश्चित है। हमने इनके मतिराम के परवर्ती अवस्था के आधार पर न मानकर, धन्य-रचना-काल को ही दृष्टि में रखकर माना है। भूषण के 'शिराज भूषण' का रचना-काल संवत् १७३० वि० (१८०० 'शिराज भूषण', १८२२ संवत् का अन्त) अर्थात् मतिराम के 'सलिलतल्लाम' के रचना-काल से लगभग १०-१२ वर्ष बाद है।

अपने आपने इतना स्पष्ट है कि विद्वानों को सहज ही दोनों कवियों के बन्धुत्व का अम हो गया है । तुलना के लिए दोनों के लक्षण-परक दोहे देते हैं, देखिए—

- (१) जाको बर्नन कीजिए सो उपमेय प्रमान ।  
जाकी समता दीजिए ताहि कहत उपमान ॥३६॥
- (२) जहाँ एक उपमेय को होत बहुत उपमान ।  
तहाँ कहत मालोपमा कवि 'मतिराम' सुजान ॥३७॥
- (३) जहाँ होत है परस्पर उपमेयो उपमान ।  
तहँ उपमेयोपमा कहि बरनत सुकवि सुजान ॥३८॥
- (४) जहाँ हेतु ग्रह काज मिति होत एक ही संग ।  
अक्रमातिशय उक्ति तहँ बरनत कवि रसरंग ॥३९॥
- (५) जहाँ बड़े आघार तें बरनत बड़ि आयेय ।  
कहत सुकविजन अधिक तहँ जिनकी बुद्धि प्रमेय ॥४०॥
- (६) जहाँ आपनो रंग तजि लेत और को रंग ।  
तदगुन तहँ बरनत करत जे कवि बुद्धि उत्तम ॥४१॥

(मतिराम : ललितकलाम)

- (१) जाको बरनन कीजिए सो उपमेय सुजान ।  
जाकी सरवरि कीजिए ताहि कहत उपमान ॥४२॥
- (२) जहाँ एक उपमेय के होत बहुत उपमान ।  
ताहि कहत मालोपमा 'भूपन' सुकवि सुजान ॥४३॥
- (३) जहाँ परस्पर होत है उपमेयो उपमान ।  
'भूपन' उपमेयोपमा ताहि बखानत जान ॥४४॥
- (४) जहाँ हेतु ग्रह काज मिति होत एक हो साथ ।  
अक्रमातिशय उक्ति सो कहि भूपन कविनाथ ॥४५॥
- (५) जहाँ बड़े आघार तें बरनत बड़ि आयेय ।  
ताहि अधिक 'भूपन' कहत जान मुप्रन्य प्रमेय ॥४६॥
- (६) जहाँ आपनो रंग तजि महे और को रंग ।  
ताको तदगुन कहत हैं 'भूपन' बुद्धि उत्तम ॥४७॥

(भूपण : 'शिवराज भूषण')

इनसे स्पष्ट ही है कि भूपण ने मतिराम से वाग्दावली ही नहीं, पूरे के पूरे सदाओं तक को ग्रहण करने में सकोच नहीं किया ।

### कविता पर प्रभाव

मतिराम और भूपण—जहाँ तक मतिराम का अपने काव्य द्वारा परवर्ती कवियों

को प्रभावित करने का प्रश्न है, उनमें सर्वप्रथम भूषण ही आते हैं। परन्तु इस दृष्टि से इनकी कविता पर मतिराम का प्रभाव उतना स्पष्ट दृष्टिगोचर नहीं होता जितना कि ऊपर रीति-निरूपण की चर्चा करते समय दर्शाया गया है। इसका मुख्य कारण इन दोनों कवियों के काव्य-क्षेत्र की भिन्नता है—मतिराम ने जहाँ शृंगार और दानवीर का ही प्रचुरता से वर्णन किया है, वहीं भूषण ने महाराज शिवाजी के पराक्रम को ही प्रायः अपनी कविता का विषय बनाया है। फिर भी उन पर यत्र-तत्र मतिराम की छाया मिल ही जाती है। देखिये—

(१) चलो बसो नवत्ताहि सँ पिय पैं साजि सिंगार ।

ज्यों मत्तंग झंडुवार को लिए जात गंडुवार ॥१६२॥

(मतिराम : रसराज)

बावदार निरति रिसामों बोहू बतराय

जैसे गड़वार झड़वार यजरराज को ॥१४॥

(भूषण : वही 'शिखराज भूषण')

(२) साहनि सों बकसिबो हाथिन को बकसिबो

राव भावसिंह जू को सहज सुभाव है ॥३७३॥

(मतिराम : ललितललाम)

जंग जुरि अरिन के अंग को अनग कीबो

बोबो सिव सरजा को सहज सुभाव है ॥१६४॥

(भूषण : वही 'शिखराज भूषण')

यहाँ उद्धरणों के प्रथम युग्म से एक ही उपमा स्पष्ट है और दूसरे से भाव और स्वभावोक्ति भलकार का ही साम्य नहीं, शब्दावली भी बहुत-कुछ एक जैसी ही है। इसी प्रकार—

(१) बिपिन सरन कै चरन तकौ राव ही के

छदो गिरि पर के सुरंग बरबर में ।

राखी परिवार कौं कि आपनो ए हठ, राज

संपति है मिलो कै नगारे हैं समर में ॥

कहै 'मतिराम' रिपुरानो नित्र नाहनि सों

बोले यों डरानी भावसिंह जू के डर में ।

धर तो बड़ायो कह्यो काहू को न मान्यो धर

बातिन तिनूका के कृपान गहो कर में ॥२७६॥

(मतिराम : ललितललाम)

देसन-देसन नारि नरेसन 'भूषण' यों तिल देहि दया सों ।

भंगन छूँ करि दन्त गहो सिन कंत तुम्हें हैं अनन्त महा सों ॥

कोट गहो कि गहो बन छोड कि फोज की जोड सजो प्रभुता सों ।

धोर करो किन कोटिक राह सत्ताह बिना बचिहो न सिवा सों ॥२४१॥

(भूषण : वही 'शिखराज भूषण')



- (२) पावस भोति वियोगिनी बालनि यो समुभाय सखी सुख साजें ।  
जोति जवाहिर को 'मतिराम' नहीं सुरचाप छिनो छवि छाजें ॥  
रन्त तसैं बग पांति नहीं धुनि दुंदुभी की न धने धन गाजें ।  
रोहि कं भाऊ नरिंद दिए कबिराजनि के गजराज बिराजें ॥६७॥  
(मतिराम : ललितललाम)

धमकती जपला न फेरत फिरंगें भट  
इन्द्र को न चाप रूप बरप समाज को ।  
घाए धुरबान छाए घूरि के पटल मेघ  
गाजिबो न बाजिबो है दुंदुभि वराज को ॥  
भौंसिता के डरनि डरानी रिपुरानी रहैं  
पिय भजो देखि उरी पावस के साज को ।  
घन को घटा न गज घटनि सनाह राज  
'भूषण' भनत घायो सेन सिवराज को ॥६८॥  
(भूषण : वही 'शिवराज भूषण')

देखिये, यहाँ प्रथम उद्धरण-मुग्ध में जहाँ मतिराम से भाव ग्रहण किया गया है, वहाँ द्वितीय में उनके छन्दगत भाव को नवीन ढंग से प्रस्तुत कर दिया गया है ।  
मतिराम और देव—काल-क्रम की दृष्टि में भूषण के पश्चात् देव का नाम आता है । इनके ऊपर मतिराम का प्रभाव भूषण की अपेक्षा कहीं अधिक है । ऐसे अनेक छन्द इनकी रचनाओं में उपलब्ध हो जाते हैं जिनके ऊपर रसराजकार की स्पष्ट छाया है, देखिए—

- (१) जा छिन तें 'मतिराम' कहैं मुसकात कहैं निरखी नंदनालहि ।  
ता छिन तें छिन हो छिन छोन बिया बहु बाढ़ी बियोग की बालहि ॥  
पौछति है कर सौं किसलै गहि ब्रभति स्याम सरीर गुपातहि ।  
भोरी भई है मयंक मुखी भुज भेंटति है भरि शंक तमालहि ॥४१६॥  
(मतिराम : रसराम)

आनु भले गहि पाये गुपात गुही गहि सात तुम गुन जातहि ।  
होन न दैउ कहैं बल बाल बसाऊं हिये मैं मिलाइ के मातहि ॥  
जोतत काहे न बोल रसात हो जानति भाग भरे निज भातहि ।  
सौवत नैन बिसातनि के जल-बाल सु भेंटति बाल तमालहि ॥४३॥  
(देव : 'नवानी बिलास'—पंचमबिलास)

- (२) साभि समं धा छंस की छतनि - कहो नहि जाय ।  
बिन डर जन डरपाय कं तई मोहि उर साय ॥२७१॥  
(मतिराम : रसराम)

आपनोई अपमान कियो पहिरावें को अनिमात भेगाई ?  
 सँ मिसई मिस सों कुसखो करि पाप परेऊ न प्रीति जगाई ॥  
 केतिक श्रोतिक बातें कहीं कवि 'देव' तल्ल तिय तोरि लगवाई ।  
 आनु अमानक भाइ लता डरवाई के राधिका कठ लगवाई ॥  
 (देव : 'भावविलास' १—तृतीय विलास)

(३) भात तात बेंदी दिपे उठे प्रात अनतात ।  
 सोनी साजनि गड़ि गई लखे लोग मुसकात ॥४४॥  
 (मतिराम : सतसई)

सोहैं ससोनो सुहाग भरी सुकुमारि ससोन समाज मझी-सी ।  
 'देव' जु सीति ते भाये लता मुख भाई महा सुयमा पुमझी-सी ॥  
 प्यारी की पीठ कपोलनि पोके बिलोकि सखीन हँसो उमझी सी ।  
 सोचन सोहैं न लोचन होत सकोचन सुन्दरि जाति गझी-सी ॥  
 (देव : 'शुन्दरसायन' २—चतुर्थ प्रकाश)

(४) जाल-रगध्र मग हूँ कवै तिय तनु दीपति पुंज ।  
 भिभिद्या कं सो घट भयो दिन ही मैं बन कुंज ॥५॥  
 (मतिराम : रसरान)

कुवत कामन कोनन हूँ इग ज्यों मृग केहरि काम करा मैं ।  
 कंचन के कुल मागिक सीत अनूप परापर रूप धरा मैं ॥  
 सोचन जोति जगै संग-संग गये मिति सोन जुहो के हरा मैं ।  
 बाहर भीतर 'देव' ज्यों दीप भयो भूलके भँभरो के भरा मैं ॥३३६॥  
 (देव : 'सुलमानर तरंग') २

(५) फव के उदोत होत नैन कंज तपे कंत  
 दामो परदेष्ट देह बहनि बगलु है ।  
 बसिर गुलाब नीर करपूर परसत  
 बिरह बनल 'ज्वाल' जासन जगलु है ॥  
 साजनि ते कलु न जनावें काहु सखी हूँ सों  
 उर को उदार अनुराग उमंगलु है ।  
 कहा करौ मेरी बोर उठी है शपिक पीर  
 सुरभी सपीर सीरो तीर सी लगलु है ॥११४॥  
 (मतिराम : रसरान)

दामो बसन्त लामो बरसाउन नैननि तें सरिता उमहे रो ।  
 को लगि जीव छपावें छपा मैं छपाकर को छवि छाह रहे रो ॥

१. सम्पादक श्री लक्ष्मीनिधि चतुर्वेदी—प्रकाश से संवत् १९६१ वि० में प्रकाशित ।

२. सम्पादक डॉ० बालकृष्णमिश्र 'मनोज'—(द्वितीय संस्करण) ।

३. सम्पादक डॉ० बालदेव मिश्र (सं० १९६४ वि० का संस्करण) ।

चन्दन तो छिरकें छत्रिया प्रति भाग उठें दुख कौ न सहै री ।  
'देव' जू सोतल मन्द सुगन्ध-सुगन्ध बहो समि देह दहै री ॥

(देव : वही 'भावविलास'—पंचमविलास)

तोर सो तोरो समोर लगै ते सरोर में पीर घनी यें घिरोगी ॥

(देव : वही 'शब्दरसायन'—षष्ठ प्रकार)

(१) दूनी बुति छाई देह छाई दुबराई पिय  
राई सोनु बारिए तिया की पियराई पर ॥३०१॥

(मतिराम : रसराम)

राई तीन बारति गुराई देखि अगनि में  
बुरे न बुराई पं गुराई सौ भरति है ।

(देव : 'रसविलास'—प्रथम विलास)

यहाँ सभी छन्दों में प्रसंग-योजना लगभग भिन्न है। पर प्रथम तीन में जहाँ केवल मतिराम से भाव लेकर देव ने उनका अपने छन्दों में पल्लवन किया है, वहाँ अन्तिम तीन में इसके साथ उन्होंने मतिराम के अप्रस्तुत और शब्दावली को भी यथासम्भव ग्रहण करने का प्रयास किया है।

भावों के प्रतिरिक्त मतिराम की भाषा-शैली का भी देव पर पर्याप्त प्रभाव पड़ा है। उनकी अनुप्रास-युक्त मधुर एवं भावाभिव्यञ्जक छन्द-योजना का अनुकरण करने का प्रयत्न इनकी कविता में प्रायः दृष्टिगत होता है। तुलना करके देखिए—

(१) सेत सारी सोहत उजारी मुखचन्द की सो  
महसनि मन्द मुसक्यान की महमही ।  
झंगिया के ऊपर द्वै उतही उरोज ओप  
उर 'मतिराम' माल मालती डहडही ॥  
माँजे मंजु मुकुर से मंजुन कपोल गोल  
गोरी की गुराई गोरे गातन गहगहो ।  
फूलनि की सेज बँठी दीपति फैलाय साथ  
बेला को फुलेल फूली बेलि सी तहतहो ॥१७६॥

(मतिराम : रसराम)

जरिया जतन काँच कंचन रतन पुरी  
माणिक नवीन पाणि ककनी को डहडही ।  
मेहुदी मुरच नख चित्रित हथेरी मणि  
कुन्दन छसनि छबि छतकं चहचहो ॥

'देव' तब बेनी सी नबेनी की विमल माँह  
केली में गुपान गल मेनी है महगही ।

लाल कर पल्लव मृदुल बल धेगुरीन  
बोझ हो सों झूली कली फूली सी लललही ॥२२८॥  
(देव : वही 'सुखसागर तरंग')

(२) सोने की सी बेनी प्रति सुन्दर नबेनी बाल  
ठाढ़ी ही झकेली झलबेली डार महिर्पा ।  
'मतिराम' झोजिन सुधा की बरजा सी भई  
गई जब बोढि जाके मुखचन्द पहिर्पा ॥  
नकु नींदे जाय करि बातनि लगाय करि  
कपु मन पाय हरि जाकी गही वहिर्पा ।  
धनन धरधि लई धनन धकित भई  
ननन में चाह करे धनन में महिर्पा ॥२२९॥  
(मतिराम : रसराज)

कम झनूष है एक तुही तिय तो सी न और मही महिर्पा ।  
कहुँ होय हमारे कहा कहिये तब तो हम सी मयवा महिर्पा ॥  
परजंक परे बीड झंक भरे तुघटे खिर बीज बुद्धे वहिर्पा ।  
मुनि यों भई भावति के मुख की दिन में मुखबार की झहिर्पा ॥२३०॥  
(देव : 'अष्टयाम' १—पञ्चम)

(३) साय सली के नई तुलही की भयो हरि की हियो हेरि हिमंचल ।  
भाय गए 'मतिराम' तही घर जानि इकंत झनव तै धंचल ॥  
देखत ही नंदलाल की बाल के पुरि रहे धंसुबानि धुतंचल ।  
मात कही न गईतु रही महि हाथ डु हूँ सों सहेली की धंचल ॥२३१॥  
(मतिराम : रसराज)

धंद धद्यों नभचंद नद्यों धु झमंड कद्यों मुखचंद तो 'देव' हंगंचल ।  
तप्यों प्रति धंग जप्यों रति भंग धप्यों पति संग धप्यों चित धंचल ॥  
हियो कर मैन तियो सर मैन दियो मर मैन सग्हारि के संचल ।  
मई उनमाद गइ परनाद जई रसवाद दई मुख धंचल ॥२३२॥  
(देव : वही 'सुखसागर तरंग')

कहना न होगा कि मतिराम की छन्द-योजना से वे इतने प्रभावित हुए हैं कि एक छन्द में तो मतिराम के छन्द की पूरी की पूरी पवित्र हो ग्रहण कर बैठे हैं, देखिए—

सहज सुवासनुत देह की दुगुन दुति  
 बामिनी दमक दीप केसरि कनक तें ।  
 'मतिराम' मुकवि सरस मुकुमार भंग  
 सोहत सिगाह चाह जोवन बनक तें ॥  
 सोयबे की सेज खली प्रानपति प्यारे पास  
 जगत जुगुनई जोति हंसन तनक तें ।  
 घड़त धटारी गुह लोगन की लाज प्यारी  
रसना बसन दाबें रसना भनक तें ॥१६५॥

(मतिराम : रसराज)

नेवर के बजत कलेवर कंपत 'देव'  
 बेबर जगं न लगे सोवत तनक ते ।  
 नमह नछोछी त्योरी तोरति तिरीछि सपि  
 बोछी कं सो बिष बमरावंगी भनक ते ॥  
 देखिये कठिन साथ गहो जू न हठि हाय  
 कंसे कहों जाहु नाय घाए हो बनक ते ।  
 बस ना हमारे रंग रसना बनत चौकि  
रसना बसन दाबें रसना भनक ते ॥<sup>१</sup>

यहाँ भाव सामग्री यद्यपि भिन्न है, पर दोनों कवियों के छन्दों की धृतिम-पन्तियाँ ज्यों की त्यों हैं ।

मतिराम और दास—देव के समान दास के ऊपर भी मतिराम का पर्याप्त प्रभाव पड़ा है । इन्होंने इनके भावों और काव्य-सामग्री को ही नहीं अपनाया, यथा-संभव अभिव्यजना को भी ग्रहण करने का प्रयास किया है, देखिए—

भाव और काव्य-सामग्री—

(१) दोली बाहुन सौ मिसी बोली कहु न बोस ।  
 मुन्दरि मान जनाय यों तियो प्रानपति मोल ॥४८॥  
 (मतिराम : रसराज)

याही तें जिय जानि गो मान हिये को लाल ।  
 घरसीली दोली मिलनि मिली रसीली बाल ॥५१॥  
 (मिहरीदास : 'रस सारंग'<sup>२</sup>)

(२) स्याम बसन में स्याम निति दुरी न तिय को देह ।  
 पहुँचाई चहुँ धोर विरि और और पिय मेह ॥१६८॥  
 (मतिराम : रसराज)

१. दे० वही 'देव और उनकी कविता', पृ० २७६ से उद्धृत ।

२. दे० 'दास प्रभावना', प्रथम खण्ड—संपादक प० विस्वनाथप्रसाद मिश्र—अध्या-  
 संस्करण ।

जिहि तनु दियो जु नहि दुरे निति यह नीलहि चोर ।  
तिहि बिधि तोहि अभिसारिके दियो भँवर की भीर ॥१३५॥

(भिखारीदास : वही 'रस सारांश')

(३) सेत सारी हो सौ सब सौतें रंगी स्याम रंग  
सेत सारी हो सौ रंगे स्याम लाल रंग में ॥३५७॥

(मतिराम : रसराम)

लाल मन बुझिबे कौ बेचसरि सोती भई  
सौतिन चुनौटी भई बाकी सेत सारी री ॥३७०॥

(भिखारीदास : 'शृंगार निर्णय')

(४) लेसन घोर मिहोचनि प्राजु गई हुतो पादिते छोस नहि ।  
प्रातो कहा कहौ एक भई 'मतिराम' नई यह बात तहाँई ॥  
एकहि भीन दुरे इक संग हो भंग सौ भंग छुवायो कन्हाई ।  
कंप छुट्यो घनरवेद बढ़्यो तनुरोम उट्यो छलियाँ भरि छाई ॥१६॥

(मतिराम : रसराम)

हार गई तहे मेह मित्यो हरि कामरी छोड़े तुरयो जत बैसो ।  
आतुर साइकं भग छपाइ बघाइकं मोहि गयो जस लँ सो ॥  
'बास' न ऐसो सख्यो कबहूँ मैं अचंभो भयो वहि ओतर जँसो ।  
स्वेद बढ़्यो स्थो सग्यो तन काँपन रोम उट्यो यह कारन कँसो ॥१२६॥

(भिखारीदास : वही 'शृंगार निर्णय')

(५) साँभ हो सितार सजि प्रान प्यारे पास जाति  
बनिता बनक बनी बेलि सो अनद की ।  
कवि 'मतिराम' कल किकिनो की पुनि बाजें  
मद मद चलनि बिराजत गयंद की ॥  
केसरि रँग्यो बुकूल हाँसी में भरति फूल  
केसनि में छाई छवि फूलन के बूँद का ।  
पीछे पीछे आवत छंधेरी सो भँवर भीर  
आगे आगे फैलत उजारी मूलचन्द की ॥२०३॥

(मतिराम : रसराम)

सिल नख फूलन के भूषन विभूषित कं  
बाँधि सोन्हों बलया बिगत कोन्हों बजनी ।  
तापर सँवार्यो सेत छबर को डबर  
सिधारी स्याम सनिधि निहारी काहू न बनी ॥

: धोर के तरंग की प्रभा की यहि लोन्हीं तिय  
कोन्हीं धोरसिपु छिति कातिक की रजनी ।  
घावन प्रभा तें तन छांह हूँ छपाए जाति  
भोरन की भोर सग लाए जाति सजनी ॥१६८॥

(भित्तारीदास : वही ‘शृंगार निर्णय’)

(६) घरन घरें न भूमि बिहरें तहाँई जहाँ  
फूले फूले फूलनि दिछायो परबक है ।  
भार के डरनि मुकुमारि चार घंगनि में  
करति न घंगराग कुंकुम को पंक है ॥  
कबि ‘मतिराम’ देखि दातामन दोष धायो  
घातप मलीन होत बरम भयंक है ।  
कैसे वह बाल लाल बाहिर बिजन भावें  
बिजन ब्यारि लगे लचकत लंक है ॥१७४॥

(मतिराम : रसराज)

घाघरो भीन सों सारो महीन सों पीन नितंबनि भार उठ्यो सचि ।  
‘दास’ सुबास सिगार सिगारति बोझनि ऊपर बोझ उठे मधि ॥  
स्वेद बने मुल्लजबनि चबे डक डंक धरे महि फूलनि सों सचि ।  
जात हूँ पंख बारि सों वा मुकुमारि की लंक लता सचि ॥२५३॥

(भित्तारीदास : वही ‘शृंगार निर्णय’)

(७) कहा दबागनि के पिएँ कहा धरे गिरि धोर ।  
बिरहानल में जरत ब्रज बुझत लोचन भोर ॥६७॥  
(मतिराम : ललितबलान)

जाहि दबागल पान किए ते बड़ो हिय में सरबो सरदे सों ।  
‘दास’ प्रधासुर जोर हत्यो जु लह्यो बन्दासुर से बरदे सों ॥  
बूझति राखि तियो गिरि लें बनदेस पुरन्दर बेदरदे सों ।  
ईस हमें पर दे परदेसों मिलें जड़ि ता हरि सों परदे सों ॥

(भित्तारीदास : वही ‘काव्यनिर्णय’—पंचनोल्लास)

यहाँ प्रथम दो उद्धरण-युग्मों में तो भाव ज्यों के त्यों ही हैं, संप्रत्यक्ष प्रसंग  
भिन्न होते हुए भी रेखांकित प्रथम भाव धीरे काव्य-सामग्री की दृष्टि से बहुत कुछ  
मिलते हैं।

प्रभिव्यंजना—

(१) बेतनि सों सपटाए रही है समाजन की अवतरी अति कारी ।  
कोकिल केकी कपोतन के कुस केति करे जहँ घानव्य भारी ॥  
( सोच करो जिन होहु सुखी ‘मतिराम’ प्रबोन सबे नर नारी ।  
मबुल बबुल बुझन में घन पुंज सखी समुरारि तिहारो ॥८९॥  
(मतिराम : रसराज)

मंजुल मंजुल कुंजन गुंजत कुंजत भुंग बिहंग घणानी ।  
चंदन चंपक नूंदन संग सुरंग सवंग सता सपटानी ॥  
कंस निपंसन करि नंदननन सुधंव तहीं करि है रजधानी ।  
भलत क्यों मयुरा ससुरारि सुने न बुने मृदु मंगल बानी ॥  
(भिसारीदास : वही 'काव्यनिर्णय'—ठनीसवाँ उल्लास)

यहाँ मधुर-दासदासजी ही मिलती-जुलती नहीं, मूल भाव भी एक ही है ।  
इसी प्रकार दोनों कवियों का एक-एक छन्द और लीजिये—

(२) धनन धं निकसं नित ननन मंजन कं प्रति धंग संधारं ।  
कप गुमान भरी मग में पग हो के भंगूठा धनोट सुधारं ॥  
जोवन के मद सौ 'मतिराम' भई मतवारिनि सोय निहारं ।  
जाति चली यहि भाति गली विचुरी अलकं धंजरा न संभारं ॥५०॥  
(मतिराम : रसराज)

बाहिर होति है जाहिर जोति यों गोप कुमारिन की अचली में ।  
जैसे बिसाल मसाल की बीपति बीपति बीप समूह पसी में ॥  
मोहन रावरी केतिक बात में मोहि रहो बुधमान सती में ।  
भाति भली बतलात अली संग जाति चली मुसुकात गली में ॥२५३॥  
(भिसारीदास : वही 'रससारांश')

यहाँ यद्यपि दोनों छन्दों की प्रसंग योजना एक दूसरे से भिन्न है, पर अन्तिम चरण में शब्दों की गति एक जैसी ही है ।

मतिराम और पद्माकर—दास के पश्चात् रीतिकाल के अन्तिम प्रसिद्ध कवि पद्माकर भाते हैं । इनकी भाषा-शैली और छन्द-योजना सर्वथा मौलिक थी—किसी पूर्ववर्ती कवि का अनुकरण नहीं, अतएव भाषा-शैली अथवा अभिव्यंजना की दृष्टि से इनके ऊपर मतिराम का प्रभाव देखना समीचीन न होगा ! जहाँ तक भाव-सामग्री का प्रश्न है, उसकी दृष्टि से अवश्य ही कतिपय स्थलों पर हमारे आलोच्य कवि के ऋणी रहे हैं । तुलना के लिए देखिए—

(१) जोवन मदगज मदगति चली बात पिय मेह ।  
पगनि साज धाड़ू परी चङ्ग्यो महावत मेह ॥१६४॥  
(मतिराम : रसराज)

हूत इते पर मंग महावत साज के धाड़ू परे यपि पाइन ।  
त्यों 'पद्माकर' कोन कहै गति याते मतगन की दुखदाइन ॥  
ये धंग-धग की रोसनी में सुभ सोसनी धीर चुम्प्यो बित चाइन ।  
जाति चली धन ठाकुर पं ठमका ठमकी ठमकी ठकुराइन ॥२३०॥  
(पद्माकर : 'जगदिनोद')



- (२) गुच्छन के अवतंस तसैं तिर पच्छन धच्छ किरोट बनायो ।  
पल्लव ताल समेत छरी कर पल्लव सों 'मतिराम' सुहायो ॥  
गुञ्जनि के उर मज्जुल हार सुकुञ्जनि तें कड़ि बाहिर भायो ।  
आज को रूप लखे नंदलाल को आबुहि नैननि को फल पायो ॥२३८॥

(मतिराम : रसराज)

आई भते हों चली सखियान में पाई गोविन्द ॥ रूप की भाँकी ।  
त्यों 'पद्माकर' हार दियो गृह काज कहा अब लाज कहाँ की ॥  
है नख ते सखि सों मृदु भाधुरी बाँकीयें भाँहीं बिलोकनि बाँकी ।  
आज की या छवि देखि भूँ बख देखिबे को न रह्यो कछु बाकी ॥३३१॥

(पद्माकर : वही 'जगदिनोद')

- (३) मोतिन को मेरो तोर्यौ हरा गहि हाथन सों रहे धूनरी पोढ़े ।  
ऐसे ही डोलत छल भए तुम्हें लाज न भावत कामरी ओढ़े ॥

(मतिराम : रसराज)

फाम यो लाड़िली को तिहि में तुम्हें लाज न लागति गोप बहूँ के ।  
छल भए छतियाँ छिरको फिरी कामरी ओढ़े गुलाल के दूके ॥४५१॥

(पद्माकर : वही 'जगदिनोद')

यहाँ छन्दो से स्पष्ट ही है कि पद्माकर ने मतिराम से भाव और प्रसंग—  
दोनों ही ग्रहण किये हैं । इसी प्रकार—

- (१) साँझ समैं ललना मिलि आईं जरी जहाँ नंद सत्ता अलबेतो ।  
खेलन कों निसि चाँदनी भाँहि बने न मतो 'मतिराम' सुहेतो ॥  
आपनि-आपनि पौरि बताय कैं बोलि कह्यो सिमरीन नबेतो ।  
त्यों हंसिकं बजराज कह्यो सब आज हमारिहि पौरि में खेलो ॥२४८॥

(मतिराम : रसराज)

देखि 'पद्माकर' गोविंद को आनंद भरी  
आईं सजि साँझ ही तें हरषि हिलोरे में ।  
ए हरि हमारे ई हमारे असो भूतन कों  
हेम के हिंदोरन भुतान के भकोरे में ॥  
या मिथि बुधन के सुवनं धुनि बनमातो  
मृदु मुखयाइ कह्यो नेह के निहोरे मे ।  
कान्हि चलि भूलमे तिहारेई तिहारी सौह  
आज तुम भूलो ह्यो हमारेई हिंदोरे में ॥२२९॥

(पद्माकर : वही 'जगदिनोद')

- (२) मो तें तो कछु न अपराध पर्यो प्राण प्यारी  
भान करि रह्यो यों ही काहे को घरस तें ।  
लोचन धकोर मेरे धीतल हैं होत तेरे  
अरुन कपोल मुख चंद के दरस तें ॥

बहे 'मतिराम' उठि लागु उर मेरे किन  
 करत कठोर मन प्रसुवा बरस तें ।  
 कोप तें कटुक बोल घोसते तऊ मोकीं  
 मोठे होत अघर सुधारस परस तें ॥२५१॥  
 पियत रहैं अघरान को रस अति मधुर अमोल ।  
 ताते मोठे कइत हैं नास बदन ते बोल ॥२५२॥

(मतिराम : रसराज)

करि कंद को मंद बुचंद भई फिर बाजन के उर बागती हैं ।  
 'पद्माकर' स्वादु सुधा तें तिरं मधु तें महा माधुरी जागती हैं ॥  
 गनती कहा एरी अनारत को ये संगूरन तें अति पागती हैं ।  
 सु बातें निसीठी कहौ रिस में निसिरी तें मिठी हवें सागती हैं ॥२५५॥  
 (पद्माकर : रही 'जगदिनोद')

यहाँ पर प्रसंग-योजना में थोड़ा-सा अन्तर है, पर भाव दोनों ही कवियों के एक जैसे हैं ।

### रीतिकाल के फुटकर कवि

रीतिकाल के उपर्युक्त प्रसिद्ध कवियों के अतिरिक्त इस युग के इतर कवि भी मतिराम से प्रभावित रहे हैं । प्रस्तुत उपरीपक के अन्तर्गत हम उन कवियों पर ही मतिराम के प्रभाव की परीक्षा करेंगे, जिनके सभी ग्रन्थ उपलब्ध न होकर केवल प्रकीर्ण छन्द ही मिलते हैं अथवा जिन पर उनका कम प्रभाव रहा है या फिर जो प्रकाश में ही नहीं आ पाये ।

मतिराम और आलम—फुटकर कवियों में काल-भ्रम की दृष्टि से सर्वप्रथम आलम आते हैं । इनके जो छन्द उपलब्ध हैं, उनमें से कतिपय पर तो मतिराम का स्पष्ट प्रभाव रहा है । देखिए—

कानन लौ लागे मुसकान प्रेम लागे लीने  
 लाज भरे लागे सोल सोचन अनंग ते ।  
 भाव परि भुजनि दुसावति चलति मंद  
 ओरें ओप उसहत उरज उतग ते ॥  
 'मतिराम' जीवन पवन की झकोर आय  
 बढ़ि के सरस रस तरल तरंग ते ।  
 पानिप अमल की भसक भसकन लागी  
 काई-सो गई है तरिकाई कड़ि अंग ते ॥२२॥  
 (मतिराम : रसराज)

बुटि आई भोहैं मुरि पड़ी हैं उधोहैं  
 नैन मैन भरमाते पलकन धपलई है ।  
 कटि छंटि वं सिमिटि आई छाती ठौर  
 ठौर तें संबारी देह ओर कधु भई है ॥

‘आत्म’ उमेंगि रूप सोना सरवर भरयो  
 पानिप तें काई सरिकाई मिटि गई है ।  
 भक्त सो भई पियरस पियरई किषों  
 कछु तरुनई घर नई घरनई है ॥  
 (आलम) १

मतिराम के छन्द का अन्तिम चरण और आलम के छन्द का तीसरा, दोनों जगभग एक ही जैसे हैं—प्रस्तुत मतिराम से ही लिया गया है। कुल मिलाकर भी आत्म का उक्त छन्द मतिराम के छन्द की छाया ही कहा जाना चाहिए। इसी प्रकार—

बारबघू पिय पंथ सखि भोगरानी भोग मोरि ।  
 पौढ़ि रहो परजंक जनु डारी मदन मरोरि ॥१६६॥  
 (मतिराम : रसराज)

मारि मारि भोजिके महरन मरोरि डारी  
 मेरे नैना मेरो भाई मोही सों भरत हैं ॥  
 (आलम) २

यहाँ पर भी स्पष्ट ही है कि मतिराम के दोहे का अन्तिम चरण आलम की उक्त पंक्तियों में से प्रथम में गृहीत है। किन्तु इससे भी बड़ी बात जो देखने को मिलती है, वह यह कि आलम हमारे कवि की भाषा-शैली से भी प्रभावित रहे हैं—उसकी प्रक्षर-भंजी का आदर्श इनके सम्मुख रहा है। यही कारण है कि उनका कोई-कोई छन्द तो मतिराम की ही रचना प्रतीत होता है। उदाहरण के लिए देखिए—

किंकिन नेवर की भनकारनि चार पसार महारस जासहि ।  
 काम कलोलनि में ‘मतिराम’ कसानि निहाल कियो नैदलासहि ॥  
 स्वेद के बूँद लसैं तन में रति अंतर ही लपटाय गुपासहि ।  
 मानो फली मुकता फल पुंजन हेमलता लपटानी तमासहि ॥३१६॥  
 (मतिराम : रसराज)

किंकिन बंकन इवान मिलैं बर दाबुर भौगुर की भनकारहि ।  
 भूपन की मनि एक भई जुगुनू बर की मनि जोति अपारहि ॥  
 ‘आलम’ कामिनि को तन कुंदन जाइ मिल्यो जग बीच उज्जारहि ।  
 काम के त्रासनि स्याम निहा बर बेंरो सहाइ भये अभिसारहि ॥  
 (आलम) ३

१. दे० ‘रीति-अंगार’—सम्पादक डा० नगेन्द्र (सन् १९२४ ई० का संस्करण) के अन्तर्गत आलम संगृहीत छन्द, पृ० २२ ।

२. दे० वही, ‘रीति-अंगार’ पृ० २४ ।

३. दे० वही, ‘रीति-अंगार’ पृ० २५ ।

मतिराम और तोप—तोप के ऊपर भी मतिराम का प्रभाव रहा है। इसकी पुष्टि के लिए पं० कृष्णबिहारी मिश्र ने 'मतिराम' ग्रन्थावली की भूमिका के अन्तर्गत इनके जो छन्द उद्धृत किये हैं, उन्हें हम यहाँ प्रस्तुत करते हैं, देखिए—

- (१) यों 'मतिराम' भयो हिय में सुख प्राप्त के बातम सो हृग जोरें ।  
ज्यों पद में प्रति हो चटकीलो चढ़ें रंग तोसरी बार के मोरें ॥२२१॥

(मतिराम : रसराज)

करि आय बड़ाई तितो कहियो तब आय मुधंग में रंग मढ़ें ।  
बिन डंग भद्र पड हू मैं जवा बिनु तोसरे रंग ना चढ़ें ॥  
(तोप)

- (२) जा बिन तें बलिवे की चरचा चलाई तुम  
ता बिन तें पाके पिथराई तन छाई है ।  
कहै 'मतिराम' छोड़े भूपन बसन पान  
सखिन सौं सेमनि हुंसनि बिसराई है ॥  
छाई ऋतु सुरभि सुहाई प्रीति पाके चित  
ऐसे में चली तो लाल रावरी बड़ाई है ।  
सोवत न रंग-बिन रोवत रहति बाल  
बूझें तें कहति मायके की सुधि छाई है ॥२०६॥  
(मतिराम : रसराज)

प्रीतम प्रीति गये बनि कं जिय में तिय ता पर धीर न ल्याई ।  
रोज हि रोज सरोजमुखी कहि 'तोप' रहै कफना रस छाई ॥  
सोच भरी क्यों रहै सम बूझति सामु परोसिनि सौंह बिबाई ।  
मोति मरु करि कं मुख मोरि कं मोहि तो माइके की सुधि छाई ॥  
(तोप)

यहाँ दोनों ही स्थलों पर प्रसंग-योजना यद्यपि भिन्न प्रकार की है, पर दोनों-कित भंशों की प्रेरणा का स्रोत मतिराम ही प्रतीत होते हैं।

मतिराम और बेनी प्रवीण—काव्य-मीठव भी दृष्टि से बेनी प्रवीण यद्यपि मतिराम की परम्परा के कवि हैं, किन्तु इनके ऊपर उनकी भाव-सामग्री का प्रभाव अपेक्षाकृत कम दृष्टिगोचर होता है। इनके एकमात्र उल्लेख्य ग्रन्थ 'नवरसतरंग' में दो-चार छन्द ही ऐसे हैं, जिन पर रसराजकार की स्पष्ट छाप बही जा सकती है, जैसे—

कुंदन को रंगु कोको सगं भक्तकं प्रति भंगन चाव गुराई ।  
आखिन में बलसानि बितोन में मंजु बिसासन की सरसाई ॥

को दिन मोल बिकात नहीं 'मतिराम' लहे मुसलानि मिठाई ।  
ज्यों-ज्यों निहारिए मेरे है, नैननि त्यों-त्यों खरी निकर-सो निकाई ॥६॥

(मतिराम : रसराज)

चपक सो तनु नैन सरोज से इन्दु सो धानन जोति तवाई ।  
बिम्ब से धोठ लसं तिल फूल सो नासिका स्वास सुवास सुहाई ॥  
बाहें मृनाल सो 'बेनी प्रबोन' उरोज उतंग नई छवि छाई ।  
ज्यों-ज्यों बिलोकिए जू प्रति भंगन त्यों-त्यों लगै अति सुन्दरताई ॥३॥

(बेनी प्रबोन : 'नवरसतरंग')<sup>१</sup>

यहाँ यद्यपि दोनों कवियों ने नायिका के रूप का वर्णन किया है पर काव्य-  
सामग्री दोनों की मन्त्र्या भिन्न है—कंठेन अन्तिम पंक्तियों में ही भाव-साम्य है ।

इसी प्रकार—

बंठी तिया गुह लोगन में रति तं अति सुन्दर रूप बिलेखी ।  
घायो तहाँ 'मतिराम' सुजान मनोभञ्ज ॥<sup>२</sup> बड़ि कान्ति उरेखी ॥  
लोवन रूप पियो हो चहुँ भ्रष्ट लाजनि जाति नहीं छवि देखी ।  
नैन नमाय रहो हिय मास में साल की मूरति साल में देखी ॥७४॥

(मतिराम : रसराज)

बंठी तिया गुह नारिन में रति से रमनीय स्वरूप सोहाई ।  
घायो तहाँ मनमोहन त्यों सबकी घोलियान वही छवि छाई ॥  
कंठे लल्ले भिय 'बेनी प्रबोन' गवीन सनेह सकोच सवाई ।  
पीठि दै भामसे को सजनी सजनीन की थोठि में दोठि लगाई ॥७५॥

(बेनी प्रबोन : वही 'नवरसतरंग')

यहाँ एक ही प्रकार की प्रसंग-योजना है—दोनों ही कवि क्रिया-विदग्धा-  
नायिका का चित्रण कर रहे हैं । दोनों के छन्दों की प्रथम तीन-तीन पंक्तियाँ एक ही  
जैसी हैं, अन्तर अन्तिम चरण में ही है । मतिराम की नायिका नायक का वर्णन  
अपने आनूप्य में जड़े साल में पड़ी परछाई द्वारा करती है, तो बेनी कवि उसे अपनी  
ससियों के नेत्रों में प्रकट उसके (नायक के) चित्र द्वारा कराते हैं । कहना न होगा  
यह भी विदग्धता की दृष्टि से एक ही प्रकार की बात है ।

मतिराम और टोकाराम—अन्त में हम टोकाराम को लेते हैं । कंठेन  
धूरवीर सिंह के कथनानुसार ये ऐतिहासिक के अन्तिम चरण के कवि हैं<sup>३</sup> । इनका एक  
ग्रन्थ—'रसरंग'—ही अभी तक उपलब्ध है, जिसकी प्रतिलिपि मुझे उत्तर कंठेन

१. सम्पादक पं० कृष्णविद्यारी मिश्र—सन् १९२५ ई० का संस्करण ।

२. टोकाराम ने 'रसरंग' की रचना कर और कहाँ की तथा वे कौन थे, इस सम्बन्ध में किसी  
भी प्रकार की सामग्री उपलब्ध नहीं । भाग्य-शैली की स्थिति तथा कथन-विषय में मौलिकता के अभाव  
को देखकर मैं इस भी इस निष्कर्ष पर पहुँचे हूँ कि वे ऐतिहासिक के अन्तिम चरण के ही कवि हों  
सकते हैं ।

साहब के सौजन्य से प्राप्त हुई है। इस ग्रन्थ को देखने से स्पष्ट हो जाता है कि 'रसरस' के लगभग सभी छन्द रूपान्तरित करके ज्यों के त्यों ग्रहण कर लिए गये हैं। टीकाराम भाव, काव्य-सामग्र्य और भाषा-शैली—इन तीनों की दृष्टि से मतिराम के अत्यधिक श्रेणी हैं। यहाँ कुछ छन्द उद्धृत करते हैं, जिनकी तुलना से बात स्पष्ट हो जायगी, देखिए—

- (१) कुन्वन को रंगु फीको लग्य भक्तकं अति प्रंगन चाद गुराई ।  
 श्रीखिन में अलसागि चितोनि में मंजु बिलासन की सरसाई ॥  
 को बिन मोल बिकात नहीं 'मतिराम' लहै मुसकानि मिठाई ।  
 ज्यों ज्यों निहारिए नेरे ह्वै नैननि स्पर्श त्यों पारी निकरं सो निकाई ॥६॥
- (२) संचि बिरंचि निकाई मनोहर साजति मूरतिबंत बनाई ।  
 ता पर तो परभाग बड़े 'मतिराम' लसं पति प्रीति सदाई ॥  
 तेरे मुसोत सुभाय भद्र कुलनारिन को कुलकानि सिखाई ।  
 तैं हो जनो पतिदेवत के गुन शौरि सब गुनगौरि पढ़ाई ॥११॥
- (३) जानति सीति अनोति ह्वै जानति सखी सुनीति ।  
 गुदजन जानत सात्र ह्वै पोतम जानत प्रीति ॥१२॥
- (४) खेलन घोर मिहीचनि आनु गई हुसी पाछिले घौंस की नाई ।  
 आली कहा कहौ एक भई 'मतिराम' नई ग्रह बात सहाई ॥  
 एकहि भोन बुरे इकसंग ही भंग सौं भंग छुवायो कहाई ।  
 कंर गुदयो मन स्वेद बढ़यो तनु रोम उदयो मँछिया भरि छाई ॥१६॥
- (५) चित्त में बिभोक्त हो ताल को बदन बात  
 जीते त्रिहि कोटि खर सरद पुनोन के ।  
 मुसकानि धमल कपोतनि में रुचि बुंद  
 धमकं तद्योननि की रुचिर पुनोन के ॥  
 प्रीतम निहारयो बाह गहत अचानक हो  
 जामें 'मतिराम' मन सकत मुनोन के ।  
 गाढ़ी गही साज मैन कंठ ह्वै फिरत बदन  
 मूल छवै फिरत नैन बारि बदनोन के ॥३१॥
- (६) प्रान प्रिया मनभावन संग अनंग तरंगनि रग बसारे ।  
 सारी निहा 'मतिराम' मनोहर केति के पुंज हजार उपारे ॥  
 होत प्रभात चत्थी बहै प्रीतम मुन्दरि के हिय में वृत्त भारे ।  
 चंद सो प्रानन शेष सो शेषति स्याम सरोज से नैन निहारे ॥३४॥
- (७) पंठी एक सेज पं सतनी मृगनेनी बोज  
 धाय तहाँ प्रीतम मुपा समूह बरसं ।  
 कवि 'मतिराम' दिग बंठे मनभावन जू  
 वृहून के होय-धरबिब मोर सरसं ॥

भारसी बँ एक सौ कह्यो यों निज मुख देखी  
जामे विधु-धारिज-बितास बर बरस ।  
वरप तौ भरी वह वरपन देख्यो जो तौ  
तौ तौ प्रान प्यारी के उरोज हरि परस ॥५६॥

(८) याहो को पठाई भलो काम करि घाई बड़ी  
तेरो ये बड़ाई लखें सोचन लजीले सौ ।  
साँची क्यों न कहै कछु मोको किधौ प्रापहि को  
पाइ बकसीस साई बसन छबीले सौ ॥  
'मतिराम' सुकवि संदेसा अनुमानियत  
तेरे नख सिख धंग हरप कटीले सौ ।  
तू तो है रसोसी रस बातन बनाय जानें  
मेरे जान घाई रस राखि कँ रसीले सौ ॥६६॥

(९) हूँ मिलि मोहन साँ 'मतिराम' सुकेलिकरी अति प्रानंदवारी ।  
तेई सता द्रुम देखत दुःख चले घेमुश घेखियान ते भारी ॥  
भावति हौं जमुना तट को नहि जानि परं बिछुरे मिरधारी ।  
जानति हौं सखी भावन चाहत कुजनि तँ कड़ि कुजबिहारी ॥११८॥

(१०) सेत सारी सोहत उजारी मुखचन्द को-सी  
महतनि मन्द मुसकयान की महमही ।  
घेंगिया के ऊपर छँ उलही उरोज घोष  
उर 'मतिराम' माल मालती बहहही ॥  
भाजे मजु मुकुर-से मजुल कपोल गोल  
गोरी की गुराई गोरे मातन गहगही ।  
फूलनि की सेज बँधी दीपति फँसाय साथ  
को फुलेत फूली बेती-सी सहलही ॥१७६॥  
(मतिराम : रसराज)

(१) 'शमिनि' कंचन चंप कहूँ कि दुरी दुरि देखत देह गुराई ।  
आतस सील संकोच भरे दृग मोहन-मोहन के मन भाई ॥  
जाइ बिकाइ न को बिन मोलहि मंद हँसी लखि मंजु मिठाई ।  
ज्यों मिलि कँ अति वरदु ते सखि पूरति सोचन भूरि निकाई ॥६॥

(२) सोपि कँ बिरचि सकत रचना कँ तन तोहि  
जाइकँ इकंत जन माहि बिरचि काढ़ी है ।  
सहज सुभाय लुलोतादिक मंजु रच्यौ धन—  
रचि सुभाय इनकी करम कीति बाढ़ी है ॥  
'टीकाराम' बाम तेरो नेम निरबिकल नधू  
छोड़े छल छन्द मंद पति प्रीति बाढ़ी है ।

भाग तेरे पति के सभाग मुकुमारि प्यारी

पतिमत कियौ जिमि महेस उभा गाड़ी है ॥१२॥

- (३) गहति सुनोतिहि ससि सौति सति मनीतिहि छानि ।  
साज भार मुकुन गने श्रीति श्रीतमहि मानि ॥१३॥
- (४) खेसति हों सियरी सजनी बहु बीति गई रजनी तुहें भाई ।  
मैं बुरिबे को गई जहें को तहें आय गये नंदलाल कन्हौई ॥  
मोहि गह्यो भरि झंक जब सब कंप छुटो तन में झपिकाई ।  
रोम उठे सबरे तनके छन स्वेद घली झंझियां भरि छाई ॥२०॥
- (५) संग सखीन बिराजति है वृषभान लखी जनु चंपकली ।  
सीस फूल मय तूल गुच्छ जनु गुंजत (हैं) मनु सात मसी ॥  
छानि भवानक बानक सों हरि बाहिं गह्री भंग-भंग हली ।  
साज गह्री मुख बास न आवत नेन बही जलधार घली ॥३४॥
- (६) नन्दलता वृषभान लखी रचि सेज भली रति केसि करी हैं ।  
हास बिलास (न) के परिरंभनि हावनि भाव मुभूरि भरी है ॥  
देखि सकारे सुनंदकुमार बस्यो वह सुन्दरि सोच भरी है ।  
भानन भी ससि सो बुति होय तो सोवन कोक कती उषरी है ॥३६॥

—प्रथम प्रभाव

- (७) एकै परजक पै मयक मुसी हुतो दुषी  
भायो नन्दलाल बंस पास हिए भसकी ।  
कवि 'टीकाराम' भाइ सातुर समीप प्यारी  
बुहुन के (हिए में) बिलास मोद कतकी ॥  
संके प्रतिबिम्ब ससि वेषं निज भानन को  
जाकी बुति बपला बति बपला बबलकी ।  
मान भरी जीनी प्रतिबिम्ब देखें प्रात प्यारी  
गह्यो प्रात प्यारे सी सौ उरोज छन छनकी ॥२१॥

—द्वितीय प्रभाव

- (८) देखिए तिहारे भंग-भंग की निकाई धानु  
छाली बनमानी जू के संग केसि-कोन्यो है ।  
कसुकरि तुम को पठाई पास सौंदरे के  
पाई बकसोस कं हृयको उन बोनहां है ।  
कवि 'टीकाराम' तू तौ आपहि रसोनी बड़ी  
भाखें उफनाइ और साज बस कीन्ही है ।  
मेरे जान स्याम सौ सलोनी यो विहार कियो  
जानि परं ऐसो जलजात गल घोन्हो है ॥३॥

—तृतीय प्रभाव



(६) यों बज में बजराज के संग अनंद अनंगनि केलि करी ।  
कवि 'टीकाराम' सुख्याम समेत इहाँ जमुना जल धानि भरी ॥  
अब देखत बारि उठे तन बारि सुवारिज लोचन बारि भरी ।  
मन मेरे सखी यह भावत है जनु यावत कुजन बोच हरी ॥११॥

(१०) सोस फूल माँग मोती करन फूल बेनी त्यों  
फूलमाल बात मानती सो सहलहाति ।  
अनस कपोल गोत नैन धवि मोन भाँति  
हँसी मृदु मंद मव सुगन्ध सो महमहाति ॥  
कठ उर कर पग चुनोन बज मोती (?)  
प्रफुलित भई ज्यों बेलि सो बहलहाति ।  
सुभग सुहाइ सेज परी पिय प्यारी सखी  
'टीकाराम' देखी कामलता गहगहाति ॥६१॥

(टीकाराम : 'रसरंग'—पंचम प्रभाव)

मतिराम और टीकाराम—इन दोनों कवियों के उपर्युक्त छन्दों की एक-दूसरे के साथ तुलना करने से यह स्पष्ट हो है कि 'रसरंग' के रचयिता ने भाव और काव्य-सामग्री की दृष्टि से तो रसराराजकार को अपने सम्मुख रखा ही है, भाषा-शैली और अभिव्यजना की दृष्टि से भी यथासंभव अनुकरण करने का प्रयास किया है। कहना न होगा कि यह बात केवल उक्त दस छन्दों में ही नहीं, 'रसरंग' के शेष छन्दों के सम्बन्ध में भी सत्य है। वस्तुतः टीकाराम मतिराम से उसी प्रकार प्रभावित रहे हैं, जिस प्रकार से रहीम से प्रभाव-ग्रहण किया है। अन्तर केवल इतना ही है कि मतिराम ने केवल भाव अथवा प्रसंग ही रहीम से लेकर शेष सब कुछ अपना जुटाया है, जबकि टीकाराम का इन छन्दों में अपना कुछ भी दृष्टिगत नहीं होता।

### निष्कर्ष

संक्षेप में परवर्ती-साहित्य पर मतिराम का विशेष प्रभाव नहीं रहा। रीति-निरूपण में शी भूषण के सिद्धांत और किसी ने इनका आश्रय लिया ही नहीं। जहाँ तक इनके काव्य का प्रश्न है उसका प्रभाव अपने आप में पर्याप्त है, पर वंसा नहीं जैसा कि बिहारी का परवर्ती कवियों पर और रहीम का इन पर रहा। बात वास्तव में यह है कि बिहारी चमत्कारवादी कवि थे और चूँकि उक्ति-चमत्कार से ही कवि को काव्य-रसिक-समुदाय में बाह-बाही मिलती है तथा इसका अनुकरण भी सरलता से हो जाता है, यही कारण है कि ये लोग बिहारी को अपना आदर्श मानते रहे। दूसरी ओर इसके विपरीत गम्भीर-प्रकृति मतिराम की कविता में चमत्कार के स्थान पर गम्भीर रस-सिद्धता थी, जिसका अनुकरण करना इनके लिए सहज नहीं था, इसीलिए इनका (मतिराम का) प्रभाव अधिक व्यापक न हो पाया। फिर भी इतना

निश्चित है कि ये लोग चाहे इनसे प्रभाव ग्रहण न कर पाये हों पर इनका सम्मान तो करते ही थे। दास, सुदन आदि कवियों के इनके प्रति श्रद्धा-वाचक इसकी पुष्टि के लिए पर्याप्त हैं।

### ३—हिन्दी-साहित्य में मतिराम का स्थान

साधारणतः किसी भी साहित्य के अन्तर्गत उसके किसी विशिष्ट कवि का स्थान निर्धारित करना अपने आपमें सहज कार्य नहीं हुआ करता है और न यह किसी प्रकार से उचित ही कहा जा सकता है। कारण, साहित्य किसी एक व्यक्ति की सृष्टि नहीं—अगणित स्रष्टा इसके भाण्डार को अपनी समूह्य ज्ञान-राशि द्वारा समृद्ध करते हैं तथा प्रत्येक की अपनी-अपनी विशेषताएँ होती हैं। दूसरे, यह एक समय की उपज भी नहीं हुआ करता; प्रत्येक युग में भाषा, संस्कृति, जीवन के मूल्यों आदि का परिवर्तन इसके स्वरूप को अपने अनुरूप ढालता रहता है। हिन्दी-साहित्य के चारों कालों और उनमें भी विभिन्न प्रवृत्तियों तथा भाषाओं की विविधता इस बात की पुष्टि के लिए पर्याप्त है। फिर भी किसी कवि के साहित्य का मूल्यांकन करने तथा उसके महत्व को समझने के लिये उसे अन्य साहित्य-अण्डाणों के साथ रख कर देखना अनिवार्य होगा। किन्तु यह तभी सम्भव एवं समीचीन कहा जा सकता है, जबकि केवल उन्हीं कवियों को दृष्टि में रखा जाय, जिन्होंने जीवन के प्रति एक ही प्रकार का दृष्टिकोण तथा एक ही प्रकार की विषय-वस्तु को अपनाया है, क्योंकि यही दो बातें ऐसी हैं, जिनके आधार पर किसी भी युग—यहाँ तक कि इतर साहित्यों के कवियों की तुलना भी की जा सकती है।

जीवन सम्बन्धी दृष्टिकोण के आधार पर हिन्दी-साहित्य के कवियों को दो वर्गों में रखा जा सकता है। एक वे हैं, जिन्होंने जीवन के हर क्षेत्र में अत्यन्त गहराई के साथ पैठ की है—उसे समग्र रूप में ग्रहण किया है। इनमें 'मानस' के रचयिता तुलसी, कामायनीवार 'प्रसाद' आदि को रखा जा सकता है। दूसरे वर्ग के कवि वे हैं जो जीवन को खण्ड रूप में ही ग्रहण कर पाये हैं। इनमें विद्यापति, केशव, रहीम, बिहारी, भूपण, देव, दास, पद्माकर आदि मुक्तकाल आते हैं। मतिराम को भी इनही द्वितीय वर्ग के कवियों में स्थान देना होगा। उन्होंने अपने युग की प्रवृत्ति को अनुसार एक ओर रीति-निरूपण और दूसरी ओर शृंगारिक-नाट्य की रचना तो की ही, साथ में वीरगाथाकाव्य से चली आ रही राज-प्रशस्ति की प्रवृत्ति को भी महत्वपूर्ण स्थान दिया है। इनके अतिरिक्त उनके ग्रन्थों में अध्यात्म, नीति और प्रकृति सम्बन्धी रचनाएँ भी उपलब्ध होती हैं, किन्तु इनको उन्होंने अपने काव्य का साध्य नहीं बनाया—उनके अध्यात्म और नीति-सम्बन्धी विचार जहाँ उनके पारिवारिक संस्कारों तथा उस युग की घोर अनेकता की प्रतिबिम्ब के परिणामस्वरूप हैं, वहाँ प्रकृति-वर्णन प्रायः उनकी अभिव्यक्ति का भग बनकर आया है। संक्षेप में, एक ओर हिन्दी के रीति-भाषाचार्यों तथा दूसरी ओर शृंगार और राज-प्रशस्ति-परक मुक्तक-रचयिताओं की परम्परा में ही मतिराम का स्थान निर्धारित किया जा सकता है।

रीति-निरूपण की दृष्टि से भारतीय काव्य-शास्त्र की परम्परा में मतिराम

का कोई योगदान नहीं रहा। संस्कृत में साधारणतः दो प्रकार के आचार्य हुए हैं— (१) मौलिक उद्भावक, और (२) व्याख्याता। मौलिक उद्भावकों में भरत, भामह, दण्डी आदि वे आचार्य आते हैं जिन्होंने काव्य-शास्त्र के विभिन्न अंगों के सम्बन्ध में अपनी मौलिक उद्भावनाएँ की हैं जबकि व्याख्याता आचार्यों की कोटि में भम्मट, विश्वनाथ आदि को रखा जा सकता है, जिन्होंने अपने पूर्ववर्ती आचार्यों के सिद्धान्तों की व्याख्या मात्र की है। मतिराम को इन दोनों ही कोटियों में से किसी में भी नहीं रखा जा सकता। उन्होंने तो क्या रीतिकाल के किसी भी आचार्य ने इस प्रकार की कोई मौलिक उद्भावना नहीं की। काव्य-शास्त्र के अंगों की व्याख्या भी उनके ग्रन्थों में नहीं, केवल लक्षण दिये गये हैं और वे भी संस्कृत के तत्सम्बन्धी लक्षणों के अनुवाद ही हैं। इस प्रसंग में यद्यपि यह प्रश्न किया जा सकता है कि अपने छन्द-निरूपण में उन्होंने जिन छन्दों की उद्भावना की उनके आधार पर तो इन्हे महत्त्व मिलना ही चाहिए। किन्तु इस सम्बन्ध में यह निवेदन करना असंगत न होगा कि एक तो यह विश्वास के साथ नहीं कहा जा सकता कि उन्होंने किसी छन्द की उद्भावना की है और यदि की भी हो तो भी उसका मौलिकता की दृष्टि से महत्त्व नहीं, कारण संस्कृत के छन्दःशास्त्रकारों ने प्रत्यय का जो प्रकरण प्रस्तुत कर दिया है, उसके आगे किसी प्रकार की उद्भावना की गुंजायश ही नहीं रह जाती।

जहाँ तक हिन्दी के रीतिकालीन रीति-निरूपक कवियों में इनके स्थान का प्रश्न है, उस सम्बन्ध में कुछ कहने से पूर्व यह संकेत कर देना अनुचित न होगा कि इस युग में रीति-निरूपण-सम्बन्धी ग्रन्थ मुख्यतः तीन वर्गों में रखे जा सकते हैं— (१) भम्मट और विश्वनाथ की शैली पर लिखे गये ग्रन्थ जिनमें काव्य-शास्त्र के सभी अंगों पर थोड़ा-बहुत प्रकाश डाला गया है, (२) रुद्रट के 'शृंगार तिलक' और भानुदत्त की 'रसतरंगिणी' तथा 'रसमञ्जरी' की शैली पर लिखे गये नायक-नायिका-भेद और शृंगार रस-वर्णन-सम्बन्धी ग्रन्थ, तथा (३) 'चन्द्रालोक' की शैली पर रचे गए ग्रन्थ जिनमें अलंकारों के संक्षिप्त लक्षण दिये गए हैं। इनके प्रतिरिक्त रीति-निरूपण की दो स्वतन्त्र शैलियाँ और मिलती हैं। इनमें प्रथम अलंकार-निरूपण की है, जिसमें साधारणतः उदाहरणों की रचना पर अधिक बल दिया गया है। दूसरी शैली छन्द-निरूपण की है। इसमें लक्षण और उदाहरण मस्कृत के इस विषय से सम्बद्ध ग्रन्थों के अनुकरण पर नहीं लिखे गये—लक्षण प्रायः दोहों में ही दिये गये हैं, मूत्रों में नहीं। मतिराम के रीति-निरूपण-सम्बन्धी चार ग्रन्थों—'रसराज', 'सलिलललाम', 'अलंकार पंचाशिका' और 'छन्दसार संग्रह' में से 'रसराज' तो रुद्रट और भानुदत्त के अनुकरण पर रचित ग्रन्थों के वर्ग में आ जाता है, शेष अन्त की दोनों स्वतन्त्र शैलियों के अन्तर्गत रखे जा सकते हैं। इस प्रकार शृंगार रस तथा नायक-नायिका-भेद-निरूपण में मतिराम के प्रतिद्वन्दी केशव, रहीम, देव, दाम, पद्माकर आदि, अलंकार-निरूपण में भूपण, रघुनाथ, दूमह, प्रतापसाहि आदि, तथा छन्द-निरूपण में चिन्तामणि, सुखदेव मिथ, दास, दत्तारय, रामसहाय, मन्खन आदि को माना जा सकता है। शृंगार रस तथा नायक-नायिका-भेद-निरूपण के प्रसंग में यद्यपि वे सभी के समान शृंगार रस को रसराज कहते हैं, किन्तु उनका विवेचन मूलतः भानुदत्त के आधार

पर ही है—केशव और देव के समान उन्होंने ग्रन्थ रसों का इसमें भ्रन्तर्भाव कर मौलिकता दर्शाने का भ्रामक प्रयत्न नहीं किया। नायक-नायिका-भेद भी उक्त संस्कृत-ग्रन्थ के आधार पर ही है और उसमें भी इन्होंने उक्त आचार्यों के समान उन नायिकाओं को भरने का प्रयास नहीं किया, जिनका वर्णन संस्कृत-काव्य-शास्त्रकारों ने नहीं किया। उनके एतद्विषयक निरूपण की प्रमुख विशेषता विषय-व्यवस्था, तक्षणों की स्वच्छता तथा उदाहरणों का स्वारस्य है। उदाहरणों के स्वारस्य में तो केवल देव ही उनके आगे ठहरते हैं। मलंकार-निरूपण में मतिराम के निकट प्रतिद्वन्दी यद्यपि भूषण कहे जा सकते हैं, किन्तु उनके शिवराज-भूषण-गत तक्षण और उदाहरण अपने आपमें भ्रस्पष्ट या फिर भ्रामक हो जाने के कारण मतिराम के विवेचन की स्वच्छता की समता नहीं कर पाते। शेष मलंकार-निरूपकों में ब्रह्म और पद्माकर का विवेचन अपने आपमें प्रौढ़ होते हुए भी जहाँ मतिराम की अपेक्षा सक्षिप्त है—अर्थात् उसमें सक्षिप्त उदाहरण देकर विषय को चतता कर दिया गया है, वहाँ रघुनाथ और प्रतापसाहि इनकी तुलना में कुछ भारी पड़ते हैं—दोनों ने अपने आचार्य-कर्म को गम्भीरतापूर्वक ग्रहण किया है। रही बात छन्द-निरूपण की, तो उसमें मतिराम का स्थान अन्यतम है। मौलिकता की दृष्टि से तो नहीं पर निरूपण-स्वच्छता, विषय-व्यवस्था, कलेसर तथा आधार ग्रन्थों की अधिक सख्या की दृष्टि से वे सहज ही चिन्तामणि और सुखदेव से बढ़ जाते हैं, जबकि परवर्ती छन्द निरूपकों की अपेक्षा वे यथास्थान संस्कृत-ग्रन्थों का हवाला देकर अपनी सूक्ष्म आलोचक दृष्टि का परिचय देते हैं। संक्षेप में कहा जा सकता है कि कवि-छिदाक हिन्दी-आचार्यों में मतिराम का विशेष स्थान है—विषय-निरूपण की स्वच्छता के परिणामस्वरूप आज भी उनके ग्रन्थ समादृत हैं।

हिन्दी में शृंगारिक मुक्तककारों की परम्परा विद्यापति से प्रारम्भ होती है। उनके पश्चात् केशव, बिहारी, देव और पद्माकर का नाम मुख्य रूप से लिया जा सकता है। मूर ने भी पर्याप्त माया में शृंगारिक मुक्तकों की रचना की है, पर चूँकि उनका जीवन सम्बन्धी दृष्टिकोण इनकी अपेक्षा भिन्न है, अतएव उन्हें इस वर्ग में रखना उचित न होगा, तथा विद्यापति का नारी-सौन्दर्य-वर्णन अपने आपमें इतना निस्तरा हुआ है कि उसकी समता मतिराम तो क्या हिन्दी का कोई भी कवि नहीं कर सकता। उनकी रस-चेतना के सम्बन्ध में भी यही बात बही जा सकती है। इस प्रकार मतिराम के मुख्य प्रतिद्वन्दी केशव, बिहारी, देव और पद्माकर ही रह जाते हैं, जो उनकी अपेक्षा प्रसिद्ध भी हैं। किन्तु यही यह निश्चय के साथ कहा जा सकता है कि केशव अपने पाण्डित्य की प्रौढ़ता के कारण चाहे मतिराम से ऊँचे ठहरते हों पर सरसता की दृष्टि से नहीं। यह सत्य है कि 'रसिच प्रिया' का रचयिता रसिक व्यक्तित्व है, पर उसमें रसराजकार की रचनाओं की वे उर्मित भावनाएँ नहीं जो काम के हलके ढ़कोरे देकर सहृदय को तरंगित कर सकती हैं। भाषा के मार्दव और सौष्ठव—दोनों की दृष्टि से भी मतिराम केशव की तुलना में इसीसे ही बँठते हैं।

केशव के समान ही बिहारी को भी सबसे अधिक प्रसिद्धि मिली है। कहना न होगा कि इस दृष्टि से मतिराम बिहारी के पास भी नहीं। किन्तु लोक-विश्रुति

के आधार पर एक को दूसरे से उत्कृष्ट कहना आलोचना का भ्रामक मानदण्ड होगा। उनका सही मूल्यांकन काव्यगत विशेषताओं के आधार पर ही होना चाहिए। बिहारी के काव्य की सबसे बड़ी विशेषता उक्ति-व्यक्तकार है जिसको मतिराम ने कभी आदर नहीं दिया। पर इनकी कविता में जो रसार्द्रता तथा निश्चल अभिव्यक्ति देखने को मिलेगी, वह बिहारी की वक्तव्यों और ऊहाधों की तुलना में अधिक स्थायी एवं गम्भीर है। बिहारी अपनी कलागत सूक्ष्म अभिव्यक्ति—अपने चित्रों की सूक्ष्म रेखाओं की योजना द्वारा चमत्कृत भले हो कर सकते हैं पर मतिराम के समान उनमें स्पष्ट और स्वच्छ रेखाओं की सहायता से तन्मय करने की क्षमता नहीं। हाँ, इस दृष्टि से देव अवश्य ही उनके सबसे बड़े प्रतिद्वन्दी हैं। उनकी रचना में जो भावेग और गाम्भीर्य है, वह रसराजकार की रचनाओं में प्रायः देखने को नहीं मिलता। किन्तु दूसरी ओर मतिराम ने भावों की जो हलकी तरंगें हैं—वर्षा की फुहारों जैसी आनन्दित करने की शक्ति है, वह देव तो क्या हिन्दी-साहित्य के किसी भी कवि में नहीं। इसी प्रकार व्रजभाषा का स्वच्छ एवं कलात्मक प्रयोग जितना मतिराम ने किया है, देव वंसा सामान्यतः नहीं कर पाये—उनकी कविता में अनेक स्थल ऐसे मिलेंगे जहाँ भाषा भाव का साथ देती हुई नहीं मिलती।

व्रजभाषा के कलात्मक प्रयोग की दृष्टि से घनानन्द और पद्माकर को लिया जा सकता है। घनानन्द के काव्य में भाषा की साक्षात्कार-वक्ता और मुहावरे प्रायः उनके प्रेमी हृदय की सही अभिव्यक्ति करते हैं, इसीलिए उनके काव्य में तन्मयता की मात्रा भी कहीं अधिक है। मतिराम की भाषा में यह विशेषता तो नहीं पाई पर स्वच्छता इसमें इतनी अधिक है कि सहज ही वे घनानन्द से ऊँचे उठ जाते हैं। परन्तु भाषागत यह भिन्नता वर्णन-शैली की भिन्नता के कारण न होकर दोनों के काव्य-क्षेत्र की भिन्नता के कारण है—घनानन्द ने केवल 'प्रेम की पौर' की अभिव्यक्ति की है, जबकि मतिराम ने शृंगार को अपनी कविता का मुख्य विषय बनाया है। ऐसी दशा में इन दोनों कवियों की भाषा की तुलना करना उचित नहीं जान पड़ता। हाँ, पद्माकर के साथ अवश्य ही इस दृष्टि से तुलना की जा सकती है, कारण दोनों का वर्णन-विषय शृंगार ही है। किन्तु यहाँ यह कह देना असंगत न होगा कि पद्माकर की कविता में कल्पना की उड़ान तथा भावना का भावेग मतिराम की अपेक्षा अधिक है, और यही कारण है कि इन दोनों कवियों के भाषा-प्रयोग में पर्याप्त अन्तर हो गया है। मतिराम जहाँ अपनी रचनाओं में मधुर संदीप्त की सृष्टि करते हैं, वहाँ पद्माकर की भाषा में नाद-सौन्दर्य मिलता है। दूसरे शब्दों में मतिराम के काव्य में 'स्वर-संगति' अधिक है, तो पद्माकर ने व्यंजनो के सघात द्वारा 'मृदग-घोष' उत्पन्न किया है। वस्तुतः यदि एक में बीच-बिलास है तो दूसरे गम्भीर घोष करने वाला नद-प्रवाह।

राज-प्रशस्ति-परक रचनाओं में मतिराम के केवल दो ही प्रतिद्वन्दी हैं—भूपाल और पद्माकर। कहना न होगा कि परिमाण की दृष्टि से ही नहीं, विषय-वस्तु की व्यापकता तथा काव्य-सौष्ठव की दृष्टि से भी उनका काव्य इन दोनों कवियों की रचनाओं से कहीं बड़ा-बड़ा है। भूपाल और पद्माकर—दोनों ने ही प्रायः अपने

आश्रमदाताओं के पराक्रम भाव का वर्णन किया है, जबकि मतिराम ने पराक्रम के प्रतिरिक्त उनके दान, धर्मपालन तथा वैभव का अत्यन्त विशद वर्णन किया है। गज-वर्णन तो मतिराम के सिवाय किसी ने किया ही नहीं—पद्याकर ने यद्यपि कतिपय छन्द लिखे हैं, किन्तु उनमें वह सौन्दर्य नहीं आया जो मतिराम की रचनाओं में है। दूसरे भाषा-प्रयोग की दृष्टि से पद्याकर तो इनके निकट आ जाते हैं पर भूषण बहुत पीछे रह गये हैं। गये हुए शब्द उनकी कविता में चाहे मतिराम से अधिक घोष उत्पन्न कर सकते हों पर उनमें स्वच्छता और सौष्ठव का सर्वथा अभाव है—भाषा भाव के अनुसार चल ही नहीं पाई। इसके प्रतिरिक्त मतिराम का काव्य राजविषयक-रति के निकट इतना नहीं अितना कि भूषण का है—उनके काव्य में विमुख 'उत्साह' उपलब्ध होता है, तो इन्होंने उसे अस्तुक्तियों के बबडर द्वारा उभरने ही नहीं दिया। इस दृष्टि से पद्याकर अपेक्षाकृत अधिक सफल हैं, पर मतिराम के बराबर उनको नहीं कहा जा सकता। वैसे इतना अवश्य है कि भूषण की राजविषयक-रति महाराज शिवाजी के हिन्दू-धर्म-रक्षा जैसे महान् कर्म के प्रति होने के कारण मतिराम की अपेक्षा अधिक प्रबलियु है।

क्षेत्र में हिन्दी-साहित्य के अन्तर्गत मतिराम कवि-विशाल घोर कवि—दोनों ही रूपों में अपना विशेष स्थान रखते हैं। कवि-विशाल के रूप में जहाँ वे काव्यशास्त्र के सामान्य-विद्यार्थी के लिए सुबोध आचार्य हैं, वहाँ काव्य के क्षेत्र में उन्हें अजभाषा के प्रयोग की दृष्टि से आदर्श तथा भावों की मधुर-व्यंजना का अपने जैसा एक ही कवि कहा जा सकता है। अपने युग के सरस कवियों में भी इनका स्थान अन्यतम है। भावावेग और कल्पना-बैभन में यद्यपि वे देव, धनानन्द और बिहारी जैसे कवियों से कुछ पदकर हैं किन्तु परिष्कृत रचि और उस पर आश्रित भाव और कल्पना के सामंजस्य का धनी होने के नाते यह व्यक्ति अपने क्षेत्र में सर्वश्रेष्ठ है। इधर यह भी सत्य है कि जीवन की समग्ररूप में ग्रहण न कर सकने के कारण उनकी गणना तुलसी जैसे प्रथम श्रेणी के कवियों में नहीं की जा सकती, पर अपने काव्य में भोग (शृंगार) और कर्म-सौन्दर्य (वीर) का समान अनुपात में समावेश कर उन्होंने जीवन के प्रति स्वस्थ दृष्टिकोण का परिचय दिया है, जिसका हिन्दी के भुक्तककारों में साधारणतः अभाव ही रहा है।

## परिशिष्ट

अ—रसराम और ललितललाम के समान कवित्त और सवैये

रसराम	ललित- ललाम	रसराम	ललित- ललाम	रसराम	ललित- ललाम	रसराम	ललितललाम
२०१	४२	६६	१८४	४१	२२५	६०	३२३
४०७	४४	२६०	१८८	३५७	२३३	१६६	३४२
१८१	१०४	२०६	१६२	२८२	२५२	२०१	३४४
१७२	१०७	१६१	१६७	१२६	२६०	२२६	३५७
					३१८		
३०४	१२१	३२२	२०४	३१	३०७	६८	३५६
३७८	१४१	४१०	२०६	२७८	३११	७२	३६३
२७०	१८१	३७२	२२३	२३८	३१३	४४	३७१

रसराम और ललितललाम के समान दोहे—

रसराम	ललित- ललाम	रसराम	ललित- ललाम	रसराम	ललित- ललाम	रसराम	ललित- ललाम	रसराम	ललित- ललाम
२६७	८३	७३	१२७	१६	१३२	२११	१६३	३७३	२३१

आ—रसराम और सतसई के समान दोहे—

रसराम	सतसई	रसराम	सतसई	रसराम	सतसई	रसराम	सतसई
८	६१	१००	३८८	१७०	१७१	२४८	६६
१३	२६३	१०२	२३	१७६	१२४	२५०	८७
२१	३५	१०३	२७१	१८३	२६७	२५२	६३
२४	३७३	१०५	१३०	१८८	१६	२५३	६६
२६	२६	१०७	१८४	१६१	२१३	२५४	१००
५१	३६७	११७	३५६	१६३	२२५	२५५	२६
५२	११७	१२०	३२०	२०३	२८३	२५६	१०६
५५	२०	१२१	२२०	२०४	२११	२५७	१०३
५६	३५२	१२२	४०२	२१५	२६८	२५८	२१३
६६	७८	१२८	२५८	२४०	३२	२५६	१२१
८१	११६	१४०	२१८	२४२	४५	२६०	१२६
८४	२३३	१४६	३६७	२४३	४८	२६१	१३२
८५	४२६	१६३	८४	२४४	५४	२६२	१३५
६१	२२२	१६८	२३०	२४५	५७	२६३	१४१

रसराम	सतसई	रसराम	सतसई	रसराम	सतसई	रसराम	सतसई
२६४	१४६	२८१	२०२	२६६	२६१	५५०	८
२६५	१४८	२८२	२०४	३०३	३२६	५५१	३२६
२६६	१५०	२८३	२०७	३०५	३३२	५५४	१०६
२६७	१५३	२८५	२२७	३०८	३४१	५८८	२८६
२६८	१५८	२८६	२३६	३१५	३६१	५८६	४२३
२६९	१६२	२८७	११५	३१६	३६४	५६४	४१४
२७०	१६४	२८८	२४२	३१७	३७०	६०१	३३६
२७१	१६६	२८९	२४६	३१८	३७६	६०२	१२
२७२	१७३	२९१	२४६	३१६	४२५	६४३	७५
२७४	१७५	२९२	२५५	३२१	४११		
२७५	१७७	२९३	२५२	३२३	४१७		
२७६	१६२	२९४	२६१	३२७	७३		
२७७	१६४	२९५	२६५	५०७	४२		
२७८	१६६	२९६	२७६	५२६	७		
२७९	१६८	२९७	२८१	५२६	३६१		
२८०	२००	—	—	५३६	४२६		

## इ—सलितललाम और सतसई के समान दोहे

सतसई	सलित- ललाम	सतसई	सलित- ललाम	सतसई	सलित- ललाम	सतसई	सलितललाम
१३	३१५	२१६	२१६	३४५	१७६	४०६	१३६
१८	१६७	२२३	५०	३५८	१३६	४०७	१४६
२४	३६१	२३१	११३	३६१	८१	४०८	१५३
४३	२६१	२३८	१६६	३६३	३२६	४१०	१६०
६५	६७	२४६	३०४	३७३	२०१	४११	१६१
६६	१२७	२७६	३०३	३८०	३६३	४१२	१६६
७४	१७६	३००	३४६	३८६	३१६	४१३	१७०
१७१	८२	३१८	३४०	३६१	१	४१४	१८६
१८३	८३	३२५	१४४	३६२	३	४१५	२०३
१८८	१३२	३२६	४५	४०१	६२	४१६	२०८
१६२	२११	३३४	२६६	४०२	६६	४१७	२१०
२०४	१६३	३४३	८५	४०३	११५	४१८	२१८
२१३	११०	३४४	६०	४०४	११७	४१६	२२०
				४०५	१३४		
४२०	२२७	४२७	२८६	४३४	३१६	४४१	३४६
४२१	२३७	४२८	२६३	४३५	३१४	४४२	३५१
४२२	२४१	४२६	२६५	४३६	३२८	४४५	३६१
४२३	२५४	४३०	२६६	४३७	३३४	४६६	३८०
४२४	२६३	४३१	३०१	४३८	३३६	४७०	३७६
४२५	२७१	४३२	३०६	४३६	३३८	४७१	३६५
३२६	२८२	४३३	३१४	४४०	३४७		



## उ—रसराम, ललितललाम और सतसई के समान दोहे—

रसराम	ललितललाम	सतसई
२६३	३२५	१३
३७३	३३१	२४
७८	१२७	६६
२६७	८३	१८३
१६	१३२	१८८
३११	१६३	२०४
३३२	११०	२१३
१६८	३०३	२७६
३७६	३४०	३१८

सूचना—छन्दों की उक्त संख्याएँ पूर्वोक्त 'मतिराम—अंयावली' के आधार पर ही दी गई हैं ।

## सहायक ग्रन्थ-सूची

### १—संस्कृत-ग्रन्थ

१. दाय्यार्थं चिन्तामणि ।
२. सयंतन्य सिद्धान्त पदार्थ-तल्लण-संग्रह—सम्पादक भिक्षु गीरीशंकर—पष्ठ संस्करण ।
३. श्रीमद्भगवद्गीता—गीता प्रेस, गोरखपुर से प्रकाशित ।
४. अणुभाष्य (वल्गुभाष्यार्थं)—डिपार्टमेंट ऑफ पब्लिक इंस्ट्रक्शन्स, बम्बई द्वारा प्रकाशित—सन् १९२१ ई० का संस्करण ।
५. शुद्धाद्वैतमार्तण्ड (वल्गुभाष्यार्थं)—‘बौद्धभाष्य सङ्ग्रह सिरीज’ का सन् १९०६ ई० का संस्करण ।
६. सांख्यकारिका—‘काशी संस्कृत सिरीज’ का सन् १९३७ ई० का संस्करण ।
७. बृहद् पराशरस्मृति—गुरुमण्डल, कलकत्ता द्वारा प्रकाशित—प्रथम संस्करण ।
८. कान्यकुब्ज-वशावली—सम्पादक श्री भग्नीशाल मिश्र—सन् १९५३ ई० का संस्करण ।
९. गाथा सप्तशती (हाल)—सम्पादक श्री आत्माराम सदाशिव जोगलेकर—पूना से सन् १९५६ ई० में प्रकाशित ।
१०. भमरवृक्ष (भमरक) सम्पादक श्री ऋषीश्वरनाथ भट्ट—सवत् १९७१ वि० का संस्करण ।
११. भार्या सप्तशती (गोवर्धनाचार्य)—‘काव्यमाला सिरीज’ का सन् १८९५ ई० का संस्करण ।
१२. रघुवंश (कालिदास)—कालिदास ग्रन्थावली—विक्रमपरिषद्, काशी द्वारा सवत् २००१ वि० में प्रकाशित ।
१३. नाट्यशास्त्र (भरतमुनि)—‘काव्यमाला सिरीज’ का सन् १९४३ ई० का संस्करण ।
१४. काव्यालंकार सूत्र (वामन)—सम्पादक डा० नगेन्द्र—प्रथम संस्करण ।
१५. काव्यालंकार (रुद्रट)—‘काव्यमाला सिरीज’ का सन् १९०९ ई० का संस्करण ।
१६. ध्वन्यालोक (धनन्दवर्धन)—सम्पादक डा० नगेन्द्र—प्रथम संस्करण ।
१७. दशरूपक (धनंजय)—सम्पादक डा० भोलाशंकर व्यास—प्रथम संस्करण ।
१८. वनोदितजीवित (कुंतक)—सम्पादक डा० नगेन्द्र—प्रथम संस्करण ।

१६. सरस्वती कंठाभरण (भोजराज)—‘काव्यमाला सिरीज’ का सन् १९३४ ई० का संस्करण ।
२०. काव्यप्रकाश (मम्मट)—सम्पादक डा० सत्यव्रतसिंह—सन् १९५५ ई० का संस्करण ।
२१. साहित्यदर्पण (विश्वनाथ)—विमला टीका (द्यालशामशास्त्री)—द्वितीय संस्करण ।
२२. रसतरंगिणी (भानुदत्त मिश्र)—बंकटेश्वर प्रेस, बम्बई से सवत् १९७१ वि० में प्रकाशित ।
२३. रसमञ्जरी (भानुदत्त मिश्र)—सम्पादक श्री बदरीनाथ उर्मा—द्वितीय संस्करण ।
२४. कुवलयानन्द (अभयदीक्षित)—सम्पादक डा० बांनारामकर व्यास—सन् १९५६ ई० का संस्करण ।
२५. रसगंगाधर (पण्डितराज जगन्नाथ)—‘काव्यमाला सिरीज’ का सन् १९१६ ई० का संस्करण ।
२६. ध्रुतबोध (कालिदास ?)—‘बौद्धम्बा सिरीज’ का पष्ठ संस्करण ।
२७. वृत्तरत्नाकर (भट्टकेदार)—‘बौद्धम्बा संस्कृत सिरीज’ का सन् १९४८ ई० का संस्करण ।
२८. प्राकृत पिंगल सूत्राणि—‘काव्यमाला सिरीज’ का सन् १८९४ ई० का संस्करण ।
२९. प्राकृत पंगलम्—सम्पादक श्री चन्द्रमोहन घोष—सन् १९०२ ई० का संस्करण ।
३०. बाणीनूपल (दामोदर मिश्र)—‘काव्यमाला सिरीज’ का सन् १९०३ ई० का संस्करण ।
३१. जयदामन—सम्पादक प्रो० एच० डी० वेलंकर—सन् १९४६ ई० का संस्करण ।

## २—हिन्दी-ग्रन्थ

१. कबीर-ग्रन्थावली (कबीर)—सम्पादक डा० इयामसुन्दर दास ।
२. पद्मावत (जायसी)—सम्पादक डा० बासुदेवशरण अग्रवाल—प्रथम संस्करण ।
३. मूरसागर—दूनरा खण्ड (मूरदास)—नागरी प्रचारिणी सभा, काशी द्वारा प्रकाशित—प्रथम संस्करण ।
४. विनय-पत्रिका (तुलसी)—सम्पादक श्री विनोदी हरि ।
५. दोहावली (तुलसी)—गीता प्रेस, गोरखपुर द्वारा प्रकाशित ।
६. नन्ददास-ग्रन्थावली (नन्ददास)—सम्पादक श्री ब्रजराजदास—पहला संस्करण ।
७. रसिकप्रिया (केसव)—सम्पादक श्री लक्ष्मीनिधि चतुर्वेदी—सन् १९५४ ई० का संस्करण ।

८. कविप्रिया (केशव)—सम्पादक लाला भगवानदीन—सं० १९८२ वि० का संस्करण ।
९. रहीम-रत्नावली (रहीम)—सम्पादक श्री मायाशंकर याज्ञिक—तृतीयावृत्ति ।
१०. बिहारी बोधिनी (बिहारी)—सम्पादक लाला भगवानदीन—सप्तमावृत्ति ।
११. बिहारी-रत्नाकर (बिहारी)—सम्पादक 'रत्नाकर'—सन् १९५५ ई० का संस्करण ।
१२. भाषा भूषण (जसवंतसिंह)—सम्पादक श्री विश्वनाथ प्रसाद मिश्र—तृतीय संस्करण ।
१३. मतिराम-ग्रन्थावली (मतिराम)—सम्पादक श्री कृष्णबिहारी मिश्र—तृतीय संस्करण ।
१४. भूषण-ग्रन्थावली (भूषण)—सम्पादक श्री राजनारायण शर्मा—सन् १९५० ई० का संस्करण ।
१५. नवरस तरंग (बेनी प्रवीण)—सम्पादक श्री कृष्णबिहारी मिश्र—सन् १९२५ ई० का संस्करण ।
१६. मुखसागर तरंग (देव)—सम्पादक श्री बालदत्त मिश्र—संवत् १९९४ वि० का संस्करण ।
१७. रस-विलास (देव)—डा० नगेन्द्रजी से प्राप्त ।
१८. स्रष्टवाम (देव)—डा० नगेन्द्रजी से प्राप्त ।
१९. भवानीविलास (देव)—डा० नगेन्द्रजी से प्राप्त ।
२०. शम्भरसायन (देव)—सम्पादक श्री जानकीनाथसिंह 'मनोज'—द्वितीय संस्करण ।
२१. भावविलास (देव)—सम्पादक श्री लक्ष्मीनिधि चतुर्वेदी—संवत् १९९१ वि० का संस्करण ।
२२. काम्पनिर्गुण (भिक्षारीदास)—सम्पादक श्री जवाहरलाल चतुर्वेदी—प्रथमावृत्ति ।
२३. दास-ग्रन्थावली, प्रथम खण्ड (भिक्षारीदास)—सम्पादक श्री विश्वनाथ प्रसाद मिश्र—प्रथम संस्करण ।
२४. सुजान-चरित (मूदन)—सम्पादक श्री राधाकृष्णदास—द्वितीय संस्करण ।
२५. पद्माकर-प्रचामुज (पद्माकर)—सम्पादक श्री विश्वनाथ प्रसाद मिश्र—प्रथम संस्करण ।
२६. रीति-शृंगार—सम्पादक डा० नगेन्द्र—सन् १९४४ ई० का संस्करण ।
२७. साहित्य-सागर—बिहारीलाल भट्ट—संवत् १९९४ वि० का संस्करण ।
२८. प्रिय-प्रवास—'हरिप्रोष'—संवत् २०१० वि० का संस्करण ।
२९. कामायनी—'प्रसाद'—संवत् १९९२ वि० का संस्करण ।

३०. ऐंडुई साहित्य का इतिहास—प्रनु० डा० लक्ष्मीसागर थाण्णै—सन् १९५३ ई० का संस्करण ।
३१. शिवसिंह सरोज—डा० शिवसिंह सेंगर—संवत् १९३४ वि० का संस्करण ।
३२. हिन्दी-नवरत्न—मिश्रबन्धु—तृतीय संस्करण ।
३३. मिश्रबन्धु-विनोद—मिश्रबन्धु—द्वितीय संस्करण ।
३४. हिन्दी-साहित्य का इतिहास—भाचार्य रामचन्द्र शुक्ल—संवत् २००९ वि० का संस्करण ।
३५. हिन्दी-साहित्य का इतिहास—पं० रामचंद्र शुक्ल 'रसाल'—प्रथम संस्करण ।
३६. हिन्दी भाषा और साहित्य का विकास—'हरिऔध'—द्वितीय संस्करण ।
३७. हिन्दी-साहित्य का सुवोच इतिहास—वा० गुलाबराय—बीसवीं संस्करण ।
३८. हिन्दी-साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास—डा० रामकुमार वर्मा—सन् १९४८ ई० का संस्करण ।
३९. हिन्दी-साहित्य—भाचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी—प्रथम संस्करण ।
४०. रीतिकाल की भूमिका—डा० नगेन्द्र—द्वितीय संस्करण ।
४१. हिन्दी-काव्यशास्त्र का इतिहास—डा० भगीरथ मिश्र—प्रथमावृत्ति ।
४२. मतिराम मकरंद—डा० हरदयानुसिंह—प्रथमावृत्ति ।
४३. भूपण-विमर्श—पं० भगीरथ प्रसाद दोसित—द्वितीयावृत्ति ।
४४. हिन्दी-कविता में प्रकृति-चित्रण—डा० किरणकुमारी गुप्ता—प्रथम संस्करण ।
४५. भूपण—श्री विद्वत् प्रसाद मिश्र—प्रथम संस्करण ।
४६. ब्रज-साहित्य का नामिका-श्रेष्ठ—श्री प्रभुदयाल गीतल—प्रथम संस्करण ।
४७. रीतिकालीन कविता एवं शृंगार-रस-विवेचन—डा० राजेश्वर प्रसाद चतुर्वेदी—प्रथम संस्करण ।
४८. हिन्दी-मलंकार-साहित्य—डा० भोमप्रकाश—सन् १९२६ ई० का संस्करण ।
४९. बिहारी की वाग्बिम्बिता—श्री विद्वत्नाथ प्रसाद मिश्र—तृतीय संस्करण ।
५०. देव और उनकी कविता—डा० नगेन्द्र—सन् १९४९ ई० का संस्करण ।
५१. हिन्दी की हस्तलिखित पुस्तकों का सन् १९०६ ई० का विवरण—नागरी प्रचारिणी सभा, काशी द्वारा प्रकाशित ।
५२. हस्तलिखित हिन्दी-पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण (भाग १)—सम्पादक डा० दयामुन्दर दास—संवत् १९८० वि० में प्रकाशित ।
५३. छटछाप और बस्मन-सम्प्रदाय—डा० दीनदयालु गुप्त—प्रथम संस्करण ।
५४. भागवत-सम्प्रदाय—श्री बसदेव उपाध्याय—प्रथम संस्करण ।

५५. छन्द-प्रभाकर—'मानु'—द्वितीय संस्करण ।  
 ५६. धलंकार-मंजरी—सेठ कन्हैयालाल पोद्दार—पाँचवाँ संस्करण ।  
 ५७. चिन्तामणि (भाग १)—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—सन् १९५१ ई० का संस्करण ।  
 ५८. रस भीमासा—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—संवत् २००६ वि० का संस्करण ।  
 ५९. काव्यकला तथा ग्रन्थ निबन्ध—'प्रसाद'—द्वितीय संस्करण ।  
 ६०. पल्लव—पन्त—पाँचवाँ संस्करण ।  
 ६१. हिन्दी रसगंगाधर (प्रथम भाग)—धनु० श्री पुष्पोत्तम शर्मा—चतुर्वेदी संवत् १९८९ वि० का संस्करण ।  
 ६२. वीर रस का शास्त्रीय विवेचन—श्री बटेकृष्ण—संवत् २०१२ वि० का संस्करण ।  
 ६३. बुद्ध-चरित—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—संवत् १९९५ वि० का संस्करण ।  
 ६४. कविवर बिहारी—'रत्नाकर'—सन् १९५३ ई० का संस्करण ।  
 ६५. ब्रजभाषा-व्याकरण—डा० धीरेन्द्र वर्मा—सन् १९५४ ई० का संस्करण ।  
 ६६. हिन्दी भाषा—डा० दयामण्डरदास—सन् १९५१ ई० का संस्करण ।  
 ६७. उत्तरी भारत की सन्त-परम्परा—श्री परशुराम चतुर्वेदी—प्रथम संस्करण ।  
 ६८. मध्यामिहल उमरा—धनु० श्री ब्रजरत्नदास—प्रथम संस्करण ।

### पत्र-पत्रिकाएँ

	वर्ष	खंड	संख्या
१. माधुरी	२	२	४
	२	२	६
	३	१	—
	४	२	३
२. प्रभा	५	१	६
३. नागरी प्रचारिणी पत्रिका	—	४	४
४. अमृत पत्रिका—२७ नवम्बर, सन् १९५५ ई० का प्रक ।			

### अप्रकाशित हिन्दी-ग्रन्थ

१. फूलमंजरी  
 २. धलंकार पञ्चानिका  
 ३. छन्दसार संग्रह  
 ४. रसरंग—टीकाराम ।

### ३—अंग्रेजी-ग्रन्थ

१. मॉडर्न क्लासिकल लिटरेचर ऑव हिन्दुस्तान—सर प्रियसेन—सन् १८८९ ई० का संस्करण ।

२. ए हिस्ट्री भाँव हिन्दी लिटरेचर—एफ० ई० कोए—सन् १९२० ई० का संस्करण ।
३. हिन्दी सेलेक्शन्स—ला० सीताराम—सन् १९२४ ई० का संस्करण ।
४. मैमॉयर्स भाँव जहाँगीर—एलेक्जेंडर रोजर्स—प्रथम और द्वितीय भाग क्रमशः सन् १९०९ ई० और सन् १९१४ ई० के संस्करण ।
५. राजस्थान—जनरल टॉड—सन् १९५० ई० का संस्करण ।
६. हिस्ट्री भाँव श्रीरंगदेव भाग ४, ५—द्वितीय संस्करण ।
७. इम्पीरियल गेजेटियर भाँव इण्डिया—भाग ११, १३ ।
८. एस्टेटिक (प्रोबे)—मनु० डत्त ऐजली—सन् १९२२ ई० का संस्करण ।
९. दी मीनिंग भाँव भार्ट—हर्वर्ट रीड—पेंग्विन बुक्स—सन् १९४९ ई० का संस्करण ।
१०. भाँवसफोर्ड लेक्चर्स ऑन पोइट्री—ब्रेडले—सन् १९५५ ई० का संस्करण ।
११. ए हिस्ट्री भाँव संस्कृत लिटरेचर—बी०—सन् १९५३ ई० का संस्करण ।
१२. दी कन्ट्रीज्मन ऑफ हिन्दी पोइट्स द्व प्रोसोडी—डा० जानकीनाथ-सिंह 'मनोज्ञ'—अप्रकाशित ।

५५. छन्द-प्रभाकर—'भानु'—द्वितीय संस्करण ।  
 ५६. अलंकार-मजरी—सेठ कन्हैयालाल पोद्दार—पाँचवाँ संस्करण ।  
 ५७. चिन्तामणि (भाग १)—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—सन् १९५१ ई० का संस्करण ।  
 - ५८. रस भीमांसा—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—संवत् २००६ वि० का संस्करण ।  
 ५९. काव्यकला तथा अन्य निबन्ध—'प्रसाद'—द्वितीय संस्करण ।  
 ६०. पल्लव—पन्त—पाँचवाँ संस्करण ।  
 ६१. हिन्दी रसगंगाधर (प्रथम भाग)—अनु० श्री पुष्पोत्तम शर्मा—चतुर्वेदी संवत् १९८९ वि० का संस्करण ।  
 - ६२. वीर रस का शास्त्रीय विवेचन—श्री बटेकुप्पण—संवत् २०१२ वि० का संस्करण ।  
 ६३. बुद्ध-चरित—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—संवत् १९९५ वि० का संस्करण ।  
 ६४. कविवर बिहारी—'रत्नाकर'—सन् १९५३ ई० का संस्करण ।  
 ६५. ब्रजभाषा-व्याकरण—डा० धीरेन्द्र वर्मा—सन् १९५४ ई० का संस्करण ।  
 ६६. हिन्दी भाषा—डा० श्यामसुन्दरदास—सन् १९५१ ई० का संस्करण ।  
 ६७. उत्तरी भारत की सन्त-परम्परा—श्री परशुराम चतुर्वेदी—प्रथम संस्करण ।  
 ६८. मन्नासिंहल उमरा—अनु० श्री ब्रजरत्नदास—प्रथम संस्करण ।

### पत्र-पत्रिकाएँ

	वर्ष	खंड	संख्या
१. माधुरी	२	२	४
	२	२	६
	३	१	—
	४	२	३
२. प्रभा	५	१	६
३. नागरी प्रचारिणी पत्रिका	—	४	४
४. अमृत पत्रिका—२७ नवम्बर, सन् १९५५ ई० का अंक ।			

### अप्रकाशित हिन्दी-ग्रन्थ

१. फूलमजरी  
 २. अलंकार पचाशिका  
 ३. छन्दसार संग्रह  
 ४. रसरंग—टीकाराम ।

### ३—अंग्रेजी-ग्रन्थ

१. मोठर्न वनविजुलर लिटरेचर ऑव हिन्दुस्तान—सर प्रियर्सन—सन् १८८९ ई० का संस्करण ।



२. ए हिस्ट्री ऑव हिन्दी लिटरेचर—एफ० ई० कीए—सन् १९२० ई० का संस्करण ।
३. हिन्दी सेलेक्शन्स—सा० सीताराम—सन् १९२४ ई० का संस्करण ।
४. मनायसँ ऑव जहाँगीर—एलेक्जेंडर रोजर्स—प्रथम और द्वितीय भाग क्रमशः सन् १९०९ ई० और सन् १९१४ ई० के संस्करण ।
५. राजस्थान—जनरल टॉड—सन् १९५० ई० का संस्करण ।
६. हिस्ट्री ऑव औरंगजेब भाग ४, ५—द्वितीय संस्करण ।
७. इम्पीरियल गेजेटियर ऑव इण्डिया—भाग ११, १३ ।
८. एस्पेटिक (फोचे)—अनु० डलस ऐंजली—सन् १९२२ ई० का संस्करण ।
९. दी मोनिंग ऑव आर्ट—हवर्ट रोड—पेंग्विन बुक्स—सन् १९४९ ई० का संस्करण ।
१०. ऑक्सफोर्ड लेक्चर्स ऑन पोइट्री—ब्रेडले—सन् १९५५ ई० का संस्करण ।
११. ए हिस्ट्री ऑव संस्कृत लिटरेचर—कीय—सन् १९५३ ई० का संस्करण ।
१२. दी कंट्रीम्युशन ऑफ हिन्दी पोइट्स टू प्रोसोडी—डा० जानकीनाथ-सिंह 'ननोव'—अप्रकाशित ।